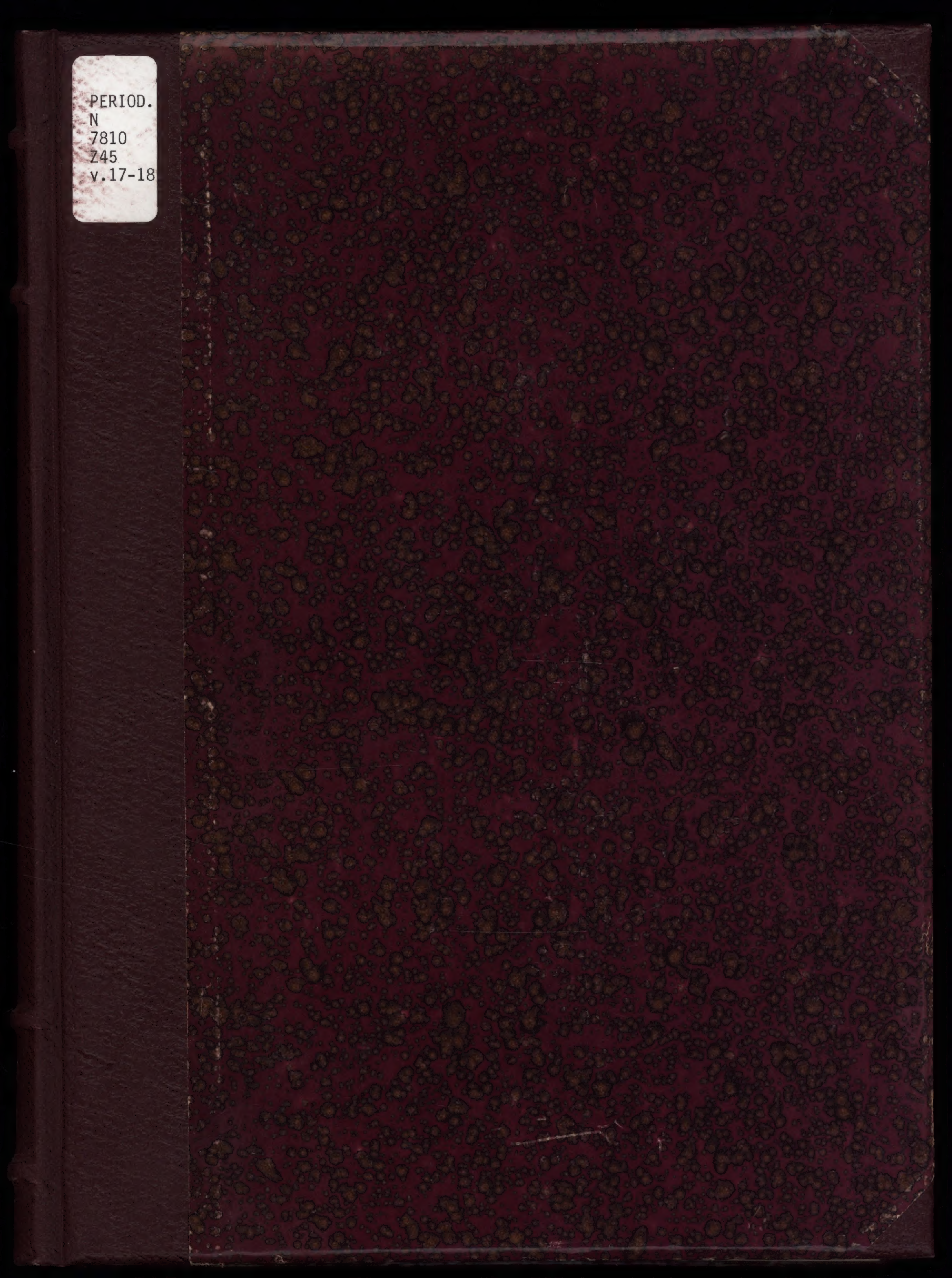
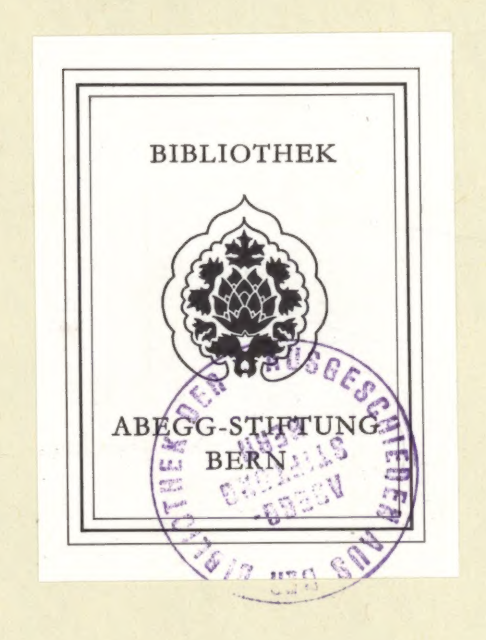
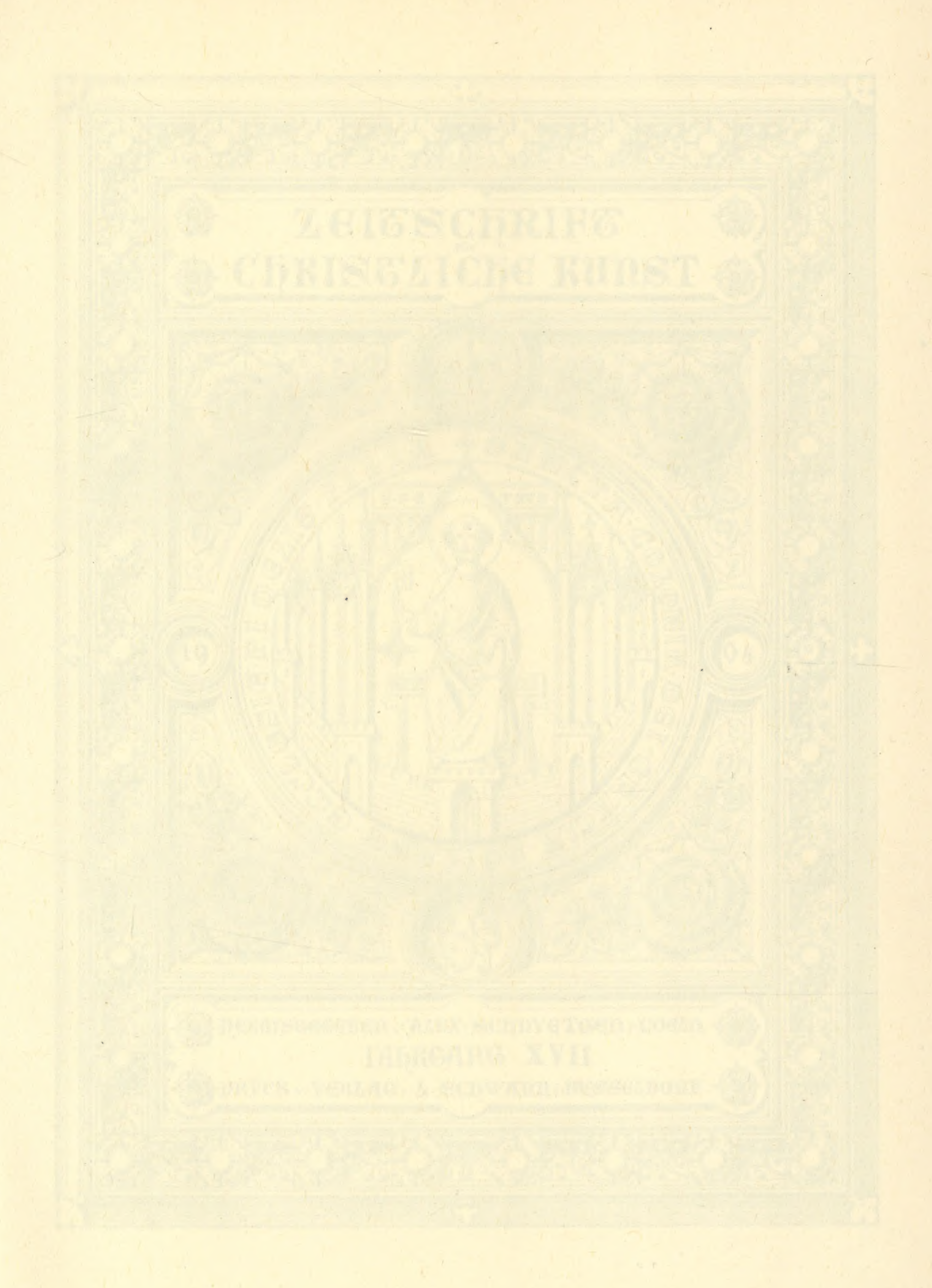
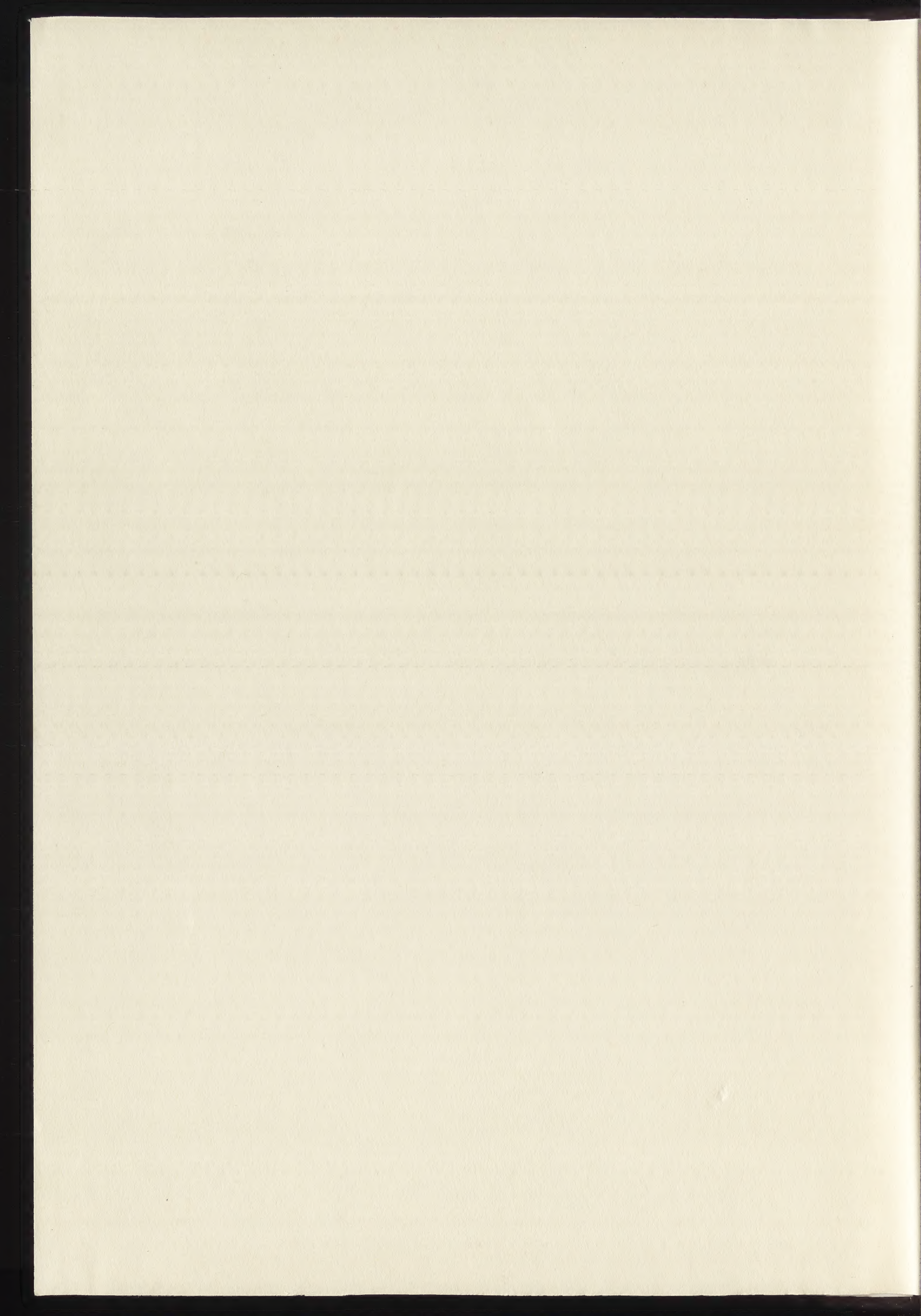
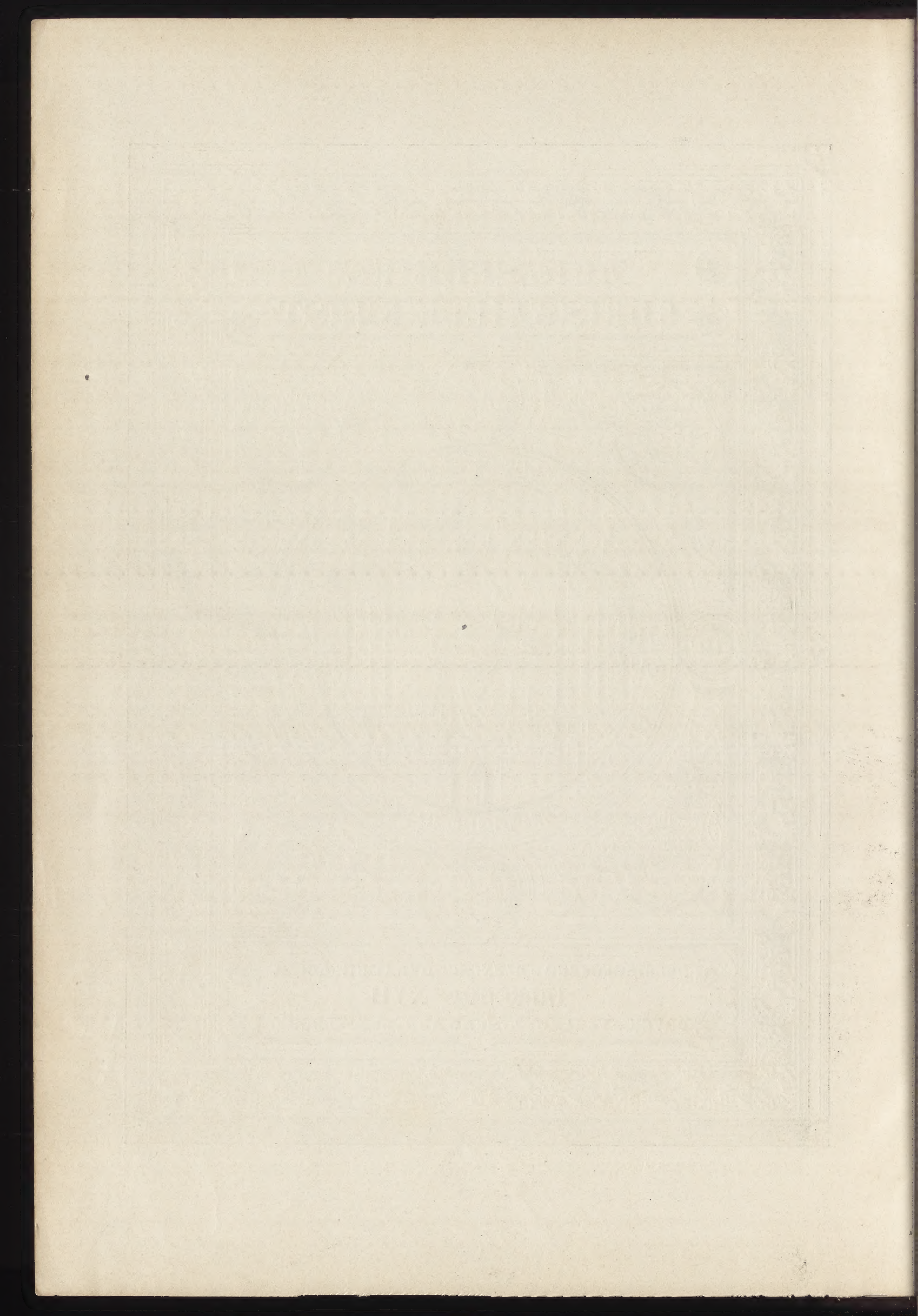



BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN


ZEITSCHRIFT
CHRISTLICHE KUNST
19
04
JAHRGANG XVII




ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST
SANCTA·COLONIA·DEI·GRACIA·ROMANE·ECCLESIE·FIDELIS·FILIA
S·PE TRUS
19
04
HERAVSGEGEBEN v. ALEX. SCHNVETGEN i. COELN
IAHRGANG XVII
DRVCK v. VERLAG v. L. SCHWANN i. DVESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—•—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1904. XVII. JAHRGANG. 1904.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1904.

Inhalts-Verzeichnis

zum XVII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Bücherschau.

III. Abbildungen.

Alphabetisches Register.

* zeigt an, dafs der Text illustriert ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.

Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.

◇

Abhandlungen.

Die neue Pfarrkirche in Langenberg (Rheinl.).

(Mit 5 Abbildungen.)



enn ich, der freundlichen Anregung des Herausgebers dieser Zeitschrift folgend, die im Jahre 1900 vollendete Kirche zu Langenberg im Kreise Mettmann in einfachen Linienzeichnungen veröffentliche, so glaube ich allerdings nicht der Welt ein grofses Kunstwerk zu enthüllen, wohl aber für ähnliche bescheidene und beschränkte Verhältnisse einen nützlichen Wink zu geben.

Langenberg ist eine Diaspora-Gemeinde von etwa 2400 Seelen, von denen reichlich die Hälfte in dem anmutigen Städtchen selbst wohnen. Seit der Reformation hat es dort eine katholische Gemeinde nicht mehr gegeben bis zum Beginn des XVIII. Jahrh. Die wenigen noch ansässigen Katholiken gehörten zur Pfarre Hardenberg (Neviges). Infolge merkwürdiger, für sie günstiger Umstände, konnten im Jahre 1724 die an Zahl allmählich gewachsenen Katholiken sich wieder zu einer Gemeinde zusammenschliefsen und eine kleine Kirche bauen, die aber im Laufe der beiden Jahrhunderte und namentlich in den letzten Jahrzehnten sich immer mehr als zu klein erwies und überdies auch in baulichen Verfall geriet. Ein Neubau wurde dringend notwendig. Die unermüdliche Tatkraft des Pfarrers, die freudige Opferwilligkeit der Gemeinde, die Mithülfe auswärtiger Wohltäter ermöglichten denn am Schlusse des letztverflossenen Jahrhunderts die Inangriffnahme des Baues. Durch eigentümliche Beziehungen wurde der Unterzeichnete genötigt, sich der Sache anzunehmen.

Nachdem der Versuch, ein freieres Grundstück für den Kirchenbau zu erwerben, fehlgeschlagen war, mufste man sich entschliefsen, den Neubau an der Stelle des alten Kirchleins zu errichten, und zwar so grofs, dafs er auch bei mäfsiger Vermehrung der Gemeinde noch ausreiche. Der Platz bot allerdings besondere Schwierigkeiten, sowohl weil er von allen Seiten sehr eingeengt, dazu noch ganz unregelmäfsig gestaltet war, als auch, weil der alte Bau nicht einmal vor Beginn des neuen ganz niedergelegt werden konnte, da kein Platz zu finden war, wo man das noch brauchbare Material hätte niederlegen können. An der jetzigen Chorseite läuft nämlich der Eisenbahndamm, an der Epistelseite — die Kirche konnte nicht orientiert werden — ein öffentlicher Weg vorbei, an der entgegengesetzten Seite stöfst ein Nachbargrundstück an, der Hauptzugang kommt von der schmalen Turmseite her. Hier konnte glücklicherweise ein kleineres Dreieck hinzugewonnen, aber erst nach Fertigstellung des Baues in Besitz genommen werden. Die ziemlich tiefen Fundamente mufsten daher stückweise angelegt werden, wie die Folge gezeigt hat, ohne Nachteil für die Festigkeit des Gebäudes. Die Enge des Platzes führte auch zu dem aus Abbildung 1 und 2 ersichtlichen Auskunftsmittel, einen Umgang um die Kirche dadurch frei zu halten, dafs man die Mauerecke abschnitt und den Druck der oberen Teile durch einen Bogen auf einen auf der Grenze stehenden Pfeiler übertrug.

Der Grundrifs konnte im wesentlichen nichts anderes als ein glatt durchgehendes Viereck sein, wenn aber dieses Viereck nicht als Hallenkirche ausgebildet wurde, sondern als basilikale Anlage mit Kreuzschiff, so geschah es, weil diese Form kleinere Abmessungen zuliefs und hierdurch wie durch das freie Heraustreten des kreuzförmigen Oberbaues dem nur aus der Nähe genauer sichtbaren Gebäude immerhin einiges Leben verlieh. Um ein Geringes tritt das Querschiff vor die Seitenschiffsmauer vor.

Aus dem Grundrifs (Abb. 1) ist ersichtlich, wie der Raum verteilt und ausgenutzt wurde. Die Eingänge sind — wegen des stark abfallenden Bodens — sämtlich in die Turmseite gelegt, die Halle des vortretenden Turmes ist dann aber vollständig für das Innere nutzbar gemacht dadurch, dafs sie sich zur Kirche hin in fast voller Breite öffnet; auf den Seiten des Durchgangsbogens ist nur soviel Mauer stehen geblieben, als die statischen Rücksichten und der bequeme Anschlufs des Gewölbes verlangten. Dasselbe gilt von der oberen, für die Orgel bestimmten Turmhalle. Die weite Öffnung derselben ermöglichte eine sehr angenehme Einrichtung, indem die Orgel auf die beiden Seiten verteilt wurde, den hinteren Raum unter

dem Mittelfenster das Gebläse einnimmt, und der vordere Mittelraum in Verbindung mit der vorgekragten Bühne noch ausgiebigen Raum für die Sänger bietet. Der Zugang zur Orgel geschieht durch einen dem Turm seitlich vorgelegten Treppenturm, der sowohl von aufsen als auch von der Turmhalle aus betreten werden kann; so ist auch durch das Türmchen hindurch der Zugang zur Kirche möglich. Damit aber nicht Unbefugte nach oben steigen können, ist die Treppe durch eine ausgebogene eiserne Gittertür abgeschlossen, die sich, geöffnet, fest an die Rundung der Mauer anlegt und so in keiner Weise den Durchgang behindert.

Das Schiff der Kirche zählt vier Joche, an die sich das Querschiff anschliefst; zwischen diesem und dem Chorschlufs ist noch ein Joch eingeschoben, das in den Seitenräumen die Nebenaltäre aufnimmt. Der Chorraum erhebt sich um vier Stufen über den Kirchenboden, drei von diesen liegen hinter dem oben erwähnten Zwischenjoche, eine reicht bis zur Mitte desselben und trägt die Kommunionbank. Es ist dies eine erfahrungsgemäfs sehr praktische Einrichtung, eine breite (70 *cm*) Stufe vor der Kniebank des Kommuniongitters bietet einer zweiten Reihe von Personen Raum zum Knien und hindert jedes Drängen bis zur Kommunionbank selbst; nur **eine** Stufe darf es aber sein, weil sonst der erste Zweck wieder behindert, und ausserdem für ältere Leute das Steigen unnötig erschwert würde. Zwischen dieser Stufe und den Vierungspfeilern bleibt noch genügend freier Raum zum Durchgehen. In den Seitenkapellen mufste der Abschlufs, um vor den Altären genügend Raum zu lassen, dem Rande der Stufe näher gerückt werden; bei grofser Zahl der Kommunizierenden, etwa bei einer Mission, könnten aber auch diese Abschlüsse, vor denen etwa 28 *cm* als Kniebank übrigbleiben, nötigenfalls noch als Kommuniongitter benutzt werden.

Den Altarraum einige Stufen höher zu legen, ist in jüngster Zeit mit Recht wieder üblich geworden, denn die gottesdienstlichen Verrichtungen wie der Altar selbst gewinnen dadurch, auch wird für die Kirchenbesucher der Blick auf den Altar freier; zu tadeln aber wäre es, wenn man die Stufen unmittelbar vor die Kommunionbank legen wollte.

In der schrägen Chorwand an der Epistelseite ist eine Piscina angebracht, deren Granitplatte so breit ist, dafs sie als Kredenztisch genügt und beim feierlichen Hochamt für den Kelch vollkommen ausreichenden Platz bietet. Die beiden Seitennischen enthalten flache Kufen mit Abflufsrohr, die eine für das von der Händewaschung bleibende Wasser, die andere, unter Verschlufs gehaltene, mit breiterer Öffnung, dient als Sakrarium. Ein weites Tonrohr geht durch die Mauer bis in den Erdboden hinein. Es ist jedenfalls diese, an mittelalterliche Vorbilder anknüpfende Einrichtung besser, als dafs die Öffnung des Sakrariums sich im Fufsboden befindet, jeder über dasselbe hinschreitet, und beim Reinigen der Kirche das schmutzige Wasser eindringen kann. Die mittelalterliche Piscina sollte wegen ihrer Zweckmäfsigkeit allgemein wieder aufgenommen werden, um so mehr, als sie überdies auch den einfachsten Kirchen Gelegenheit bietet, doch wenigstens einen architektonischen Schmuck anzubringen, der die aufgezwungene Armut und Nüchternheit des Ganzen etwas mildert und um so angenehmer wirkt, als er ganz natürlich und ungesucht erscheint.

Abb. 1. Grundriss.

Neben dem Eingang zu der geräumigen Sakristei ist die Chorwand von einem Fenster durchbrochen, hinter dem, seitlich durch eine niedrige Holzwand abgetrennt, sich in der

Sakristei ein Gebetswinkel mit dem Blick auf den Altar befindet, eine Einrichtung, deren Annehmlichkeit für die Priester ich nicht hervorzuheben brauche. Die kleine Holzwand zwischen dem Fenster und der Tür schützt zugleich die Sakristei vor den neugierigen Blicken der in der Kirche befindlichen Kinder.

Eine besondere Taufkapelle liefs sich bei den örtlichen Verhältnissen nicht anlegen, auch kein Teil des Baues für eine solche vollständig abtrennen, darum wurde der Taufstein im untersten Seitenschiffsjoche der Evangelienseite auf einer breiten Unterstufe aufgestellt. Ein schmiedeeisernes Gitter wird sie umgeben und von dem offenen Raum abschliefsen (s. Grundrifs). Die Kanzel findet ihre Stelle an einem der dem Chore zunächst stehenden Vierungspfeiler, die beiden Beichtstühle in den Seitenschiffen.

Da das Terrain nach der Chorseite hin stark abfällt, so bot sich die Möglichkeit, unter der Sakristei und dem Chor noch reichlich hohe, luftige Räume anzubringen, die bei den lokalen Verhältnissen sehr erwünscht waren. Von aufsen kommt man durch den hellen Unterraum der Sakristei, der für Blumen und Geräte benutzt werden kann, in einen kleinen, unter dem ganzen Chor sich hinziehenden Saal, in dem die Übungen des Gesangchores, Katechesen usw. abgehalten werden können. Unter dem Querschiff und den Seitenchörchen nach der Gartenseite ist dann noch ein geräumiger Keller für Gerätschaften ausgespart. Der hohe und helle Dachraum über der Sakristei wird als Paramentenkammer benutzt und steht mit den unteren Räumen durch eine Wendeltreppe in Verbindung, deren Umhüllung, ein auf der Ecke stehendes Türmchen, zu einem wirksamen Schmuck für das schlichte Gebäude wird.

Einfach wie der Grundrifs ist nämlich auch die ganze Entwicklung des Baues. Mit voller Absicht wurde auf alle willkürlichen ornamentalen Zutaten verzichtet, dagegen auf klare Anordnung, gute Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander, sorgfältige Ausbildung aller Glieder um so mehr Wert gelegt. Das im einzelnen nachzuweisen, hat keinen Zweck; soweit es sich um die Proportionen im ganzen, um die Form der einfachen Mafswerke, der Bögen u. dgl. handelt, spricht die Zeichnung für sich selbst, und der Sachkundige wird nicht nur leicht die beabsichtigten Beziehungen, sondern auch die Gründe für die einzelnen Anordnungen herausfinden.

Bezüglich des Innern sei nur kurz auf folgendes hingewiesen.

Die Seitenschiffe haben ziemlich genau die halbe Höhe (7 *m*) des Hauptschiffes, während die Breite etwas mehr als die Hälfte der Mittelschiffbreite beträgt, ein Verhältnis, welches bei kleineren Kirchen den Seiten noch eine angemessene Höhe sichert und jeden Schein des Gedrückten fernhält, anderseits aber auch den aufstrebenden Charakter des Hauptschiffes unbeeinträchtigt läfst. Die Stützen, auch in der Vierung,



Abb. 2. Vorderansicht.

sind einfache Rundsäulen, auf deren blattlosen Kapitälen sich Dienste erheben, um die Gewölbe aufzunehmen und die Längenteilung der Kirche auch in den oberen Teilen zu betonen. Am Choreingang und in den Wandecken sind die Dienste bis auf den Boden herabgeführt. Der Seitenschub der Gewölbe wird im Langschiff von Strebebögen unter den Seitenschiffsdächern aufgenommen.

Die Fensteranlage ist aus dem Längenschnitt (Abb. 4) ersichtlich, im Chor und Oberschiff zweiteilige Fenster mit Dreipafs, im Querschiff dreiteilige, mit reicherem Mafswerk, im Seitenschiff ganz einfache dreiteilige, einfach, weil eine Mafswerkbekrönung dieselben zu niedrig hätte erscheinen lassen. Die kleinen Fenster über den Arkaden sind mit einer Blendnische bis auf ein in Kapitälhöhe laufendes Gesims herabgezogen, wodurch für sie selbst ein besseres Ansehen erzielt und auch die Dreiteilung der Gesamthöhe stärker betont wird. Das grofse Fenster des Turmes steht erheblich höher, einmal, damit es von Innen nicht hinter der Orgelbühne zu sehr verschwinde, und dann, damit im Aufsern die Höhenentwicklung des Turmes sich harmonischer gestalte. Die Orgel-



Abb. 3. Seitenansicht.

bühne ist in mehreren breiten Stufen abgetreppt, was sowohl der Aufstellung der Sänger als auch der Höhe der unteren Turmhalle zugute kommt.

Es könnte kleinlich erscheinen, dafs auf diese und andere Einzelheiten ausdrücklich hingewiesen wird, aber wo die Umstände fordern, dafs auf alles Kleine und Unbedeutende geachtet und jedes Kleine zum allgemeinen Zweck ausgenutzt werde, da dürfen auch derartige Kleinigkeiten erwähnt werden. Es wird ja gewifs ein Architekt, der mit ganzer Liebe einem Werke seine Arbeit widmet, nicht achtlos an all diesen Dingen vorübergehen, aber dafs auch zuweilen leichten Sinns über Schwierigkeiten weggehüpft wird, statt dafs man eine befriedigende Lösung versuchte, oder dafs die Vorteile, die oft in unscheinbaren Kleinigkeiten liegen, gar nicht ausgenutzt werden, kann man an mehr als einem neueren Beispiel bestätigt

finden. Es sei hier noch auf eine andere Kleinigkeit hingewiesen. Weil das Chor nur sehr kurz sein konnte, so ist, um dem Auge auch in geringer Höhe eine etwas längere Seitenlinie — gewissermafsen eine Verlängerung des Chores — zu bieten, zwischen Chor und Vierungspfeiler ein in leichter Schmiedearbeit gehaltener Leuchterbalken angebracht, der auch bei festlichen Gelegenheiten als solcher benutzt wird.

In bezug auf die äufsere Gestaltung genügen einige wenige Bemerkungen. Das abfallende Terrain hätte an die Anlage einer Terrasse, auf der die Kirche sich aufbaute, denken lassen, indes liefsen doch die beschränkten Raumverhältnisse, auch bei dem vorbeiführenden Wege, es geratener erscheinen, die Strebepfeiler bis auf den Boden durchzuführen. Wie die tiefer liegenden Teile für den Keller der Sakristei benutzt sind, läfst die Zeichnung erkennen. Obwohl die Kirche nur mäfsig grofs ist, wurde doch der Vierung ein Dachreiter aufgesetzt, weil der Mittelpunkt, in dem von vier Seiten her die Dächer zusammenstofsen, eine Hervorhebung, ein Hinauswachsen in die Höhe verlangt, auf das man nur im äufsersten Notfalle verzichten



Abb. 4. Längenschnitt.

sollte. Anderseits wurde von Mauergiebeln am Querhaus abgesehen, weil bei der nur mäfsigen Länge des Gebäudes und bei der durch die Bodenneigung bewirkten grofsen Aufsenhöhe der dem Chor zugewandten Teile die Querschiffsarme für den nahen Beschauer sonst unverhältnismäfsig hoch geworden wären. In den ganzen Bau fügt sich die jetzt angewandte ziemlich steile Abwalmung sicherlich besser als ein hochaufragender Giebel. — Der Turm geht in seiner Hauptmasse senkrecht bis zum obersten Geschosse durch, ist aber in den unteren Teilen erbreitert und verstärkt durch Strebepfeiler, deren selbständige Funktion durch die von den Turmgesimsen ganz unabhängige Höheneinteilung zum Ausdruck gebracht wird. Beim Quaderbau würde diese Anordnung wohl nicht günstig wirken, sondern nähere Beziehung mit der Geschofseinteilung gefordert werden. Wegen der hohen Lage des grofsen Fensters der Orgelhalle ist das mit dem Dachgesims der Kirche in gleicher Höhe herumlaufende Gurtgesims nach

oben gekröpft; über demselben dienen Nischen zur Erleichterung wie zur Verzierung der Mauer und die mittlere von ihnen zur Aufnahme einer Statue des Kirchenpatrons, des hl. Erzengels Michael.

Die Dachausbauten am Turmhelm sind in dieser Form erst in den Plan aufgenommen worden, als man sich nachträglich zur Anbringung einer Uhr entschlofs. Wegen der niedrigen Lage der Kirche mufsten die Zifferblätter möglich hoch angebracht werden. Es sei noch erwähnt, dafs die Last des Glockenstuhles allein auf den fast undurchbrochenen Seitenmauern ruht und auch beim Schwingen nur diese, und zwar in ihrer Längenrichtung, in Anspruch nimmt.

Bezüglich des Materials sei noch bemerkt, dafs der Bau in guten Ringofenziegeln sorgfältig ausgeführt ist, die Kanten der Mauern u. Strebepfeiler sind in Blendziegeln hergestellt, die Einfassungen der Fenstergewände in Formziegeln. Gesimse, Abdeckungen, Mafswerke, auch im Innern die Pfeiler, Dienste und Rippen sind — weil Werkstein zu teuer geworden wäre — aus Stampfbeton hergestellt und haben sich gut bewährt. Im allgemeinen kann man die Anwendung eines künstlichen Steines statt des Natursteines nicht empfehlen, denn letzterer ist immer vornehmer und edler; wo aber die Anwendung desselben durch die Verhältnisse unmöglich gemacht ist, habe ich kein Bedenken, zu dem Kunststein, der in neuester Zeit ebenso fest wie schön hergestellt wird, meine Zuflucht zu nehmen. Freilich darf er nur für Stücke in Anwendung kommen, die nach Richtscheit und Zirkel gebildet sind, nicht für freies Ornament, das unbedingt, und wäre es nur die einfachste Kreuzblume, aus natürlichem Stein gearbeitet sein soll. Die Kreuzblume auf dem Portalgiebel z. B. ist denn auch von natürlichem Sandstein.



Abb. 5. Querschnitt.

Von der Innenausstattung der Kirche möchte ich nur den Bilderzyklus der Fenster kurz erwähnen. Während die Fenster des Oberschiffes und die Seitenfenster des Chores hauptsächlich als Lichtspender behandelt sind, haben jene des Chorschlusses und der Querarme wie auch die der Seitenschiffe reicheren Bilderschmuck erhalten, die letztgenannten dreiteiligen allerdings nur in der mittleren Abteilung. Hier ist in dem Seitenchörchen der Epistel- (Männer-) seite der gute Hirt, gegenüber die unbefleckte Empfängnis dargestellt. Die vier Fenster im Seitenschiff enthalten einerseits Vertreter der Stände: die hl. Joseph, Heinrich, Franziskus, Engelbert, anderseits des Frauenberufs und der Lebensalter: Agnes, Ursula, Elisabeth, Anna. Zugleich sind diese Figuren mit den acht Seligkeiten in Beziehung gesetzt, wie auch noch lokale Gründe die Wahl beeinflufst haben. Im Querschiff ist Jesus in der Erniedrigung und Erhöhung der Gegenstand. Das eine der grofsen Fenster enthält als Hauptbild Christus am Kreuze und darunter drei kleine Bilder aus dem Leiden, das andere die Auferstehung und drei kleinere, in denen die Glorie des Verherrlichten kund wird. Die drei Fenster des Chorschlusses endlich sind dem Kirchenpatron, dem hl. Michael, gewidmet und stellen ihn dar: in der Mitte als Kämpfer Gottes und Besieger des Drachen, rechts davon (vom Altar aus gerechnet) als Beschützer der Kirche, links als Führer der Seelen beim Gericht. In den grofsen Dreipässen darüber sind mit Beziehung auf die Hauptbilder und durch Engelgruppen in entsprechender Darstellung mit ihnen in Verbindung gesetzt — in der Mitte Gott Vater als Weltherrscher, rechts der Gottessohn als Herr der Kirche, links der hl. Geist als Spender der Gnade.

Essen. Joseph Prill.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

Fortsetzung von Bd. XVI. Sp. 323 ff.

III.

A. Tafelförmige Tragaltäre.

on den tafelförmigen Altären, welche nur aus dem Steine und einer schlichten Holzplatte bezw. einem einfachen Holzrahmen bestehen, braucht hier weiter nicht die Rede zu sein; die vorhandenen Exemplare sind bereits früher aufgezählt worden. Wir beschränken uns auf die kunst-archäologisch irgendwie beachtenswerten Monumente. Die künstlerische Ausstattung haben sie zumeist durch Metallplatten erhalten, welche durch Gravierung, Niello, Treibarbeit oder Email verziert sind. Diese verschiedenen Techniken bieten uns die erwünschte Grundlage für eine weitere Gruppierung.

a) Da tritt uns zunächst in Süddeutschland eine kleine, aber beachtenswerte Gruppe entgegen, welche in der Geschichte der romanischen Goldschmiedekunst eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Die dieser Schule angehörigen Werke zeigen „eine besonders reiche Ornamentation mit Tier- und Pflanzenornamenten im Tremolierstich". Es gehört dazu an erster Stelle das vielbesprochene Portatile im Nationalmuseum zu München, das aus dem Kloster Wattenbach bei Miltenberg in Unterfranken stammt (33 × 23 × 25 *cm*). Die Eichenplatte, worin man den Marmorstein eingelassen hat, ist mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet. Aus der Vergoldung sind auf der Deckplatte neben Pflanzenornamenten einige Tiergestalten herausgeschabt, während der Boden fünf Medaillons mit den Bildern Christi und der Kardinaltugenden in derselben Technik zeigt. Christi Bild ist umgeben von der Inschrift: *Hic Pater et Logos necnon Paraclitus agios.* Die griechischen Worte berechtigen nicht dazu, wie es geschehen ist, das Werk griechischen Arbeitern zuzuschreiben.[87]) Riehl, welcher den Wattenbacher Altar zuerst in die kunstgeschichtliche Forschung einführte, hatte ihn anfangs für eine Arbeit aus der 2. Hälfte des XII. Jahrh. gehalten, ebenso dann Neumann und Graf. Neuerdings ist Riehl nochmals auf das schöne Monument zurückgekommen, um es der Zeit Kaiser Heinrichs II. zuzuschreiben. Dieser letzten Datierung kann man völlig beistimmen. Die Ähnlichkeit der Ornamentierung an dem Wattenbacher Altar und dem Missale Heinrichs II. (jetzt Münchener Staatsbibliothek, Cim. 57) und einigen andern Werken jener Periode läfst es wohl als sicher erscheinen, dafs derselbe der blühenden Goldschmiedekunst im Anfange des XI. Jahrh. seinen Ursprung verdankt.[88])

Mit dem Wattenbacher Altar gehört ein Portatile der (ehemaligen) Sammlung Spitzer in Paris zusammen, deren Verkauf im Jahre 1890 zirka zehn Millionen Francs eintrug. Das Spitzer'sche Portatile (25 × 23 × 1,5 *cm*) hat als figuralen Schmuck der Deckplatte das Opfer Abrahams, Melchisedechs und Aarons, ferner Christum in der Glorie, ihm zur Seite Petrus und Paulus, Nikolaus und Blasius. Der Boden zeigt die fünf Medaillons des Wattenbacher Altars, statt der Figur Christi ist in der Mitte aber das Agnus Dei eingraviert. Auch die Technik der Herstellung ist dieselbe. Die Bekleidung ist vergoldetes Silberblech, die Figuren an der Deckplatte zeigen den goldenen Untergrund, während am Boden die Figuren in Gold stehen geblieben sind. Aufser der Technik verweisen dieses kostbare Stück die hll. Nikolaus und Blasius, sowie die Reliquien des hl. Kilian im Innern nach Süddeutschland, es entstand um dieselbe Zeit wie der Wattenbacher Altar.[89]) — Ein Schrein-Portatile im „Welfenschatze" mit gleicher Bodenplatte ist später zu erwähnen.

87) Über griechische Inschriften an romanischen Ornamenten siehe Humann, »Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Schatze des Münsters zu Essen« (1899). Sep.-Abdr. 24 f.

88) Vergl. Riehl, »Sitzungsbericht der philos.-philolog. Klasse der bayer. Akad. der Wissenschaften« (1886) 172 ff. mit 2 Taf. Ders., „Die bayer. Kleinplastik der frühromanischen Zeit" in »Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns« (1894) Sep.-Abdr. 12 ff. Schmid, Wolfg., „Deutsches Kunstgewerbe um das Jahr 1000" in »Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins« (1895) 46 f. »Kataloge des bayer. Nationalmuseums« „Romanische Altertümer" von Graf (1890) Nr. 198 (mit Abb.). Eine Zusammenstellung der zu dieser Gruppe gehörenden Monumente bei Swarzenski, »Regensburger Buchmalerei« (1901) 54 Anm. — Der bei Kuhn, »Kunst-Geschichte« II S. 350 abgebildete angeblich aus Bamberg stammende Altar ist wohl identisch mit dem Wattenbacher.

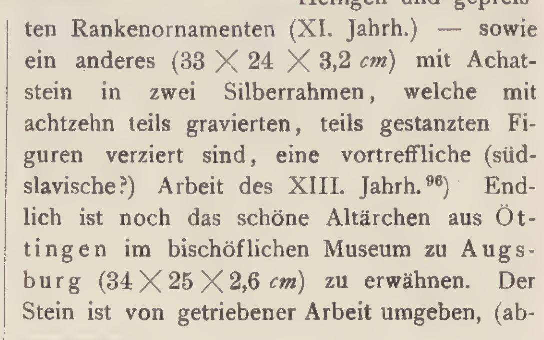
89) Abb. Rohault de Fleury, pl. 343. Vergl. Neumann, a. a. O. S. 141. Vöge, »Eine deutsche Malerschule« (1891) 120¹.

Ein tafelförmiger Tragaltar mit gravierter Metallbekleidung findet sich ferner im Kensington-Museum zu London und im Hall-Museum zu Brüssel, wohin ersteres aus Hildesheim, letzteres aus Köln gelangte. Das Hildesheimer Altärchen (38 × 23 × 2 *cm*) mit Porphyrstein ist von einer vergoldeten Kupferplatte mit Szenen aus dem Leben Jesu (Geburt, Kreuzigung, Himmelfahrt) und mit zahlreichen Heiligen u. a. Godehard, Michael, Benno, Vinzenz verziert, während an der Rückseite die Kreuzigung eingraviert ist. Gott Vater hält das Kreuz mit dem Gekreuzigten in seinen Händen, aus seinem Munde geht die Taube des Hl. Geistes hervor und vermittelt so die Verbindung zwischen Vater und Sohn, zu seiner Seite rechts Petrus und Pankratius, links Paulus und Bonifacius, und zu Füfsen des Gekreuzigten in kleinen Medaillons die Brustbilder der Soldaten Simplicius und Faustinus. Aus dem Ende des XII. Jahrh.[90])

Der Brüsseler Altar (29 × 18 *cm*), zuerst durch Heideloff weitern Kreisen bekannt gemacht, mit einem geäderten Stein u. kupfervergoldeter Umkleidung zeigt in den Ecken die an Altären seltene Darstellung der vier nackten, Urnen ausgiefsenden Männer mit den Beischriften: Euphrates, Geon, Phyon, Tigris. An den Langseiten sieht man Seraphim mit ausgebreiteten Händen, an den Schmalseiten Engel, welche Wasser ausgiefsen. Heideloff hielt dieses Werk mit ausgeprägt romanischem Laubwerk für eine karolingische Arbeit.[91]) — Belgien besitzt noch ein schlichtes Altärchen mit rotem Marmorstein und verzierendem Laubwerk sowie den vier Evangelisten in den Ecken auf vorgoldetem Kupferblech in dem Kirchenschatze zu Tongern (12,7 × 9,5 *cm*). Aus dem Anfang des XIII. Jahrh.[92]) — In Deutschland finden sich romanische tafelförmige Portatilia mit gravierter Metallbekleidung in der „Reichen Kapelle" zu München (23 × 16 × 2 *cm*), aus Bamberg, grünlicher Porphyrstein in Holzrahmen mit silbervergoldeter Einfassung, neben dem Stein eingraviert: die Kreuzigung, die Madonna, zwanzig Brustbilder von Heiligen, um 1200 mit der Inschrift: *Omnes isti sancti qui sunt huc inscripti illorum sanctuarium est hic*,[93]) in St. Emmeran zu Regensburg ein Porphyr in Holzeinfassung mit vergoldetem Silberblech laut Inschrift vom Bischof Konrad im Jahre 1189 konsekriert,[94]) in der Kathedrale zu Metz (25 × 20 × 3,5 *cm*) mit Achatplatte und Silbereinfassung, worauf die gravierte und niellierte Halbfigur Christi und die vier Evangelistensymbole, der Längsstreifen mit Ochs und Löwe, in der Mitte wohl das Lamm ist verloren gegangen, und romanisches Laubornament, an den Seiten gestanzte Metallstreifen mit Sirenen, Kranichen und tanzenden Figuren, um 1200,[95]) (Abb. 1), — im „Welfenschatze" ein Portatile (24,5 × 22 × 3 *cm*) mit Bergkristall und sechs auf Silberblech gravierten Heiligen und geprefsten Rankenornamenten (XI. Jahrh.) — sowie ein anderes (33 × 24 × 3,2 *cm*) mit Achatstein in zwei Silberrahmen, welche mit achtzehn teils gravierten, teils gestanzten Figuren verziert sind, eine vortreffliche (südslavische?) Arbeit des XIII. Jahrh.[96]) Endlich ist noch das schöne Altärchen aus Öttingen im bischöflichen Museum zu Augsburg (34 × 25 × 2,6 *cm*) zu erwähnen. Der Stein ist von getriebener Arbeit umgeben, (ab-



Abb. 1. Tragaltar im Domschatze zu Metz.



[90]) Abb. The South Kensington-Museum, »Examples of the Works of art«. (London 1880) No. 10, 1873.

[91]) Heideloff, »Ornamentik des Mittelalters« (Nürnberg 1853) Lief. VIII, 3.

[92]) Reusens, »Archéologie« I, 434; Thys, »Notre Dame à Tongres« (1866) 107.

[93]) Hefner-Alteneck, »Trachten« (2. Aufl.), Taf. 100. Sighart, »Geschichte der bildenden Künste in Bayern« I, 260.

[94]) H. von Walderdorf, »Regensburg in Vergangenheit und Gegenwart« (1896) 354. Die Jahreszahl scheint späterhin zugefügt, das Altärchen jünger zu sein. Vergl. Janner, »Bischöfe von Regensburg« II (1885) 204.

[95]) »Bulletin de la société d'archéologie de la Moselle« VI (1863) 82, 137, 178.

[96]) Naumann, a. a. O. S. 142, 168.

wechselnd Palmetten und Vögel), auf den vier Ecken sieht man Abel, Melchisedech, Moses und Witwe von Sarepta in Grubenschmelz. Die Rückseite ist ganz mit einer Kupferplatte bedeckt und zeigt die an Altären seltene Darstellung der Kreuzigung Christi zwischen der Ecclesia und Synagoga, diese mit verbundenen Augen, zerbrochenem Speer und Krone in den Händen, jene mit Kreuzesfahne und Kelch, worin sie das Blut aus der Seite Christi auffängt. Diese in einen Kreis eingeschlossene Darstellung wird umgeben von den vier Kardinaltugenden, in den Ecken sieht man die vier Evangelistensymbole. Die Darstellungen der Unterdecke sind durch Gravüre und Schmelzfirnis hergestellt. Die Arbeit stammt aus der Mitte des XII. Jahrh. und ist in der Maasgegend entstanden.[97])

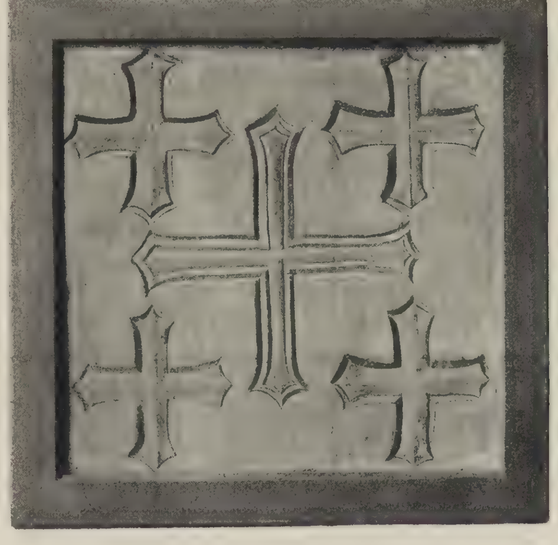
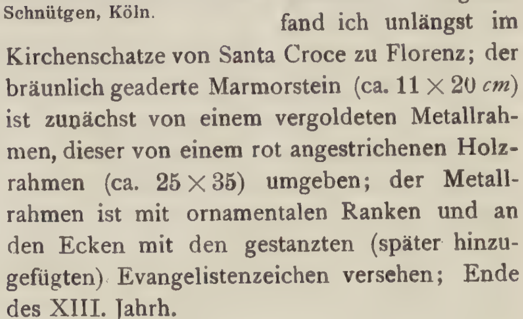


Abb. 2. Sammlung Schnütgen, Köln.

Gotische Tafelaltäre mit gravierter Metallbekleidung haben sich minder zahlreich erhalten. Bekannt sind uns geworden: ein Altar aus der Abtei Sayn bei Koblenz (nacheinander in der Kollektion Dubrege-Dumenil, Soltikoff, Sellière) jetzt im Louvre (30 × 26 *cm*), Porphyr in Holzrahmen mit vergoldeten Kupferplatten, auf den Ecken die Evangelisten-Symbole, an den Langseiten Petrus und Andreas, Stephanus und Laurentius, zwischen ihnen unter Kristall zwei Bischöfe als Miniaturbildchen. An den Schmalseiten sind zwei Elfenbeinreliefs eingelassen, wohl das einzige Beispiel eines mit Elfenbein verzierten Tafelaltares. Die noch romanischen Reliefs zeigen oben die Kreuzigungsgruppe, unten die Muttergottes mit dem Jesusknaben zwischen zwei Bischöfen, darunter die Inschrift: *Thidericus Abbas III. dedit*. Der Donator regierte die Abtei von 1240—1275.[98]) — Aus ders. Zeit stammt ein Portatile der früheren Samml. Stein in Paris; Porphyr in Silberrahmen (26 × 14 × 1,5 *cm*): an den Schmalseiten sieht man oben die Kreuzigung, unten das Agnus Dei, je zwischen zwei Evangelistensymbolen, an den Langseiten Maria und Johannes, sowie zwei Engel. — Der hochgotischen Zeit gehört der schöne Altar im Stifte Admont in Steiermark an, eine Amethystplatte, in Holzrahmen mit Silberbekleidung. Auf der Vorderseite sieht man in zwölf vierpafsförmigen Einfassungen oben Christus sitzend zwischen Petrus und Paulus, unten in drei Gruppen die Anbetung der Magier, an den Langseiten zwei Apostel und die vier Evangelistensymbole, in den Zwikkeln Blätter und Propheten — alles in so vortrefflicher Technik und Modellierung, dafs das Altärchen zu den besten derartigen Arbeiten seiner Zeit gezählt werden mufs. Die Rückseite zeigt gestanzte Kreuz und Wappen. Laut Inschrift wurde es im Jahre 1375 von Abert von Sternberg, Bischof von Leitomischl in Böhmen konsekriert. — Einen gut erhaltenen Tragaltar fand ich unlängst im Kirchenschatze von Santa Croce zu Florenz; der bräunlich geaderte Marmorstein (ca. 11 × 20 *cm*) ist zunächst von einem vergoldeten Metallrahmen, dieser von einem rot angestrichenen Holzrahmen (ca. 25 × 35) umgeben; der Metallrahmen ist mit ornamentalen Ranken und an den Ecken mit den gestanzten (später hinzugefügten) Evangelistenzeichen versehen; Ende des XIII. Jahrh.



b) Von Tafelaltären mit gestanzter oder getriebener Metallbekleidung, womit auch einzelne der bereits aufgezählten Monumente verziert sind, verzeichnen wir noch die roma-

[97]) Abb. Schmid, a. a. O. S. 252 f. »Zeitschr. f. christl. Kunst« XV 135. — Nach v. Falke ist es eine Arbeit aus der Werkstatt des Godefroid de Claire aus Huy (um 1160). Vergl. »Deutsche Schmelzarbeiten« von v. Falke u. Frauberger, S. 73, Taf. 76 u. 77.

[98]) Abb. Laib und Schwarz, a. a. O. Taf. X[6]. Viollet le Duc, »Dictionnaire du mobilier« p. 20.

[99]) Abb. Rohault de Fleury, pl. 358.

[100]) Abb. »Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission« V, (1860) Taf. I, Fig. 1 und 2.

nischen Portatilien im Domschatze zu Merseburg und Maestricht und in der Kapelle des Gurker Domkapitels zu Klagenfurt. Das erste besteht aus einem Eichenklotz (35 × 22,5 × 6,3 *cm*), worin oben der Altarstein eingelassen war. Die Seiten waren mit getriebenen Metall-(Messing?) Plättchen bekleidet, von denen noch folgende erhalten sind: Mariä Verkündigung, Geburt Christi, Ochs, Esel und Stern, Passionsgruppe, Petrus und Paulus und einige andere Heilige. Es ist eine Arbeit von archaistischer Roheit aus dem XII. Jahrh.[101]) — Das Altärchen in Maestricht (19 × 15 × 6 *cm*), gewöhnlich Servatius-Portatile genannt, da der hl. Servatius es benutzt haben soll, besteht aus einem grofsen Serpentin, der in ein Holzkästchen eingelassen ist; letzteres ist auf der obern Seite und an den Seitenrändern mit gestanzten Laubornamenten bekleidet.[102]) — Der Altar zu Klagenfurt (31 × 25,5 × 5 *cm*) mit Verdeantico und vergoldeten Silberplatten zeigt auf der Deckplatte die Evangelisten-Symbole und Christus und Maria in gemischter Technik; die Hauptrisse sind durch Goldpunze eingeprägt, die feineren Partien graviert; an den Langseiten erscheinen zweimal dieselben Figuren: Christus zwischen Maria und drei Aposteln. Die Wiederkehr derselben Figuren erklärt Hann durch die Anwendung geschnittener Stempel; an den Seiten gestanztes Blattwerk mit beflügelten Drachen. Die seltene Technik verleiht dem Monumente einen besondern Wert. Italienischer (?) Herkunft. Um 1200[103]) — An die beiden



Abb. 3. Sammlung Schnütgen, Köln.

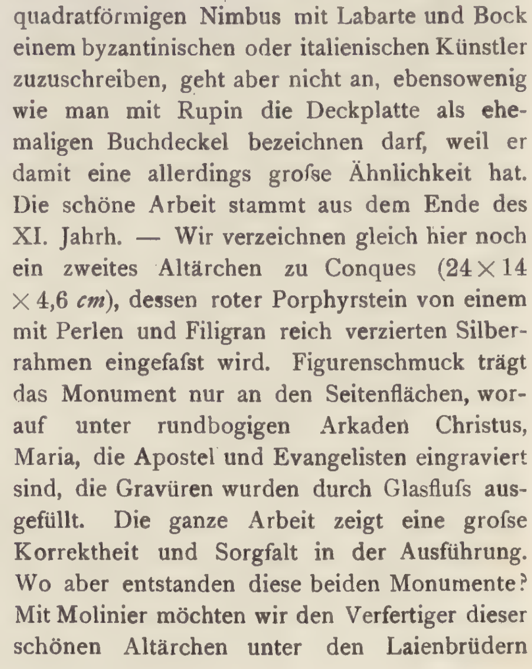
[101]) »Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen«, Kreis Merseburg (Halle 1883) 129 ff. Fig. 131 ff.

[102]) Bock et Willemsen, »Antiquités sacrées de S. Servais et de Notre Dame à Maestricht« (1873) 77 (mit Abb.). Der Schatz von S. Servais enthält noch zwei Steinplatten in Metallfassung aus dem XIII. Jahrh., welche ehedem wohl als Tragaltäre dienten.

[103]) Hann in „Carinthia I" »Mitteil. des Geschichtsvereins für Kärnthen« 86 (Klagenfurt 1896) 85 ff. Ebendas. S. 15 wird ein Portatile mit Serpentinstein und Dekoration aus grünem und rotem Wachs bei Konservator Gräfser zu Guttaring in Kärnthen erwähnt.

von P. Braun publizierten Altärchen im Domschatz zu Freiburg i. Br., deren ornamentale Verzierung teils durch Stanzen teils durch Punzen ausgeführt wurde, sei hier nur kurz erinnert (s. »Zeitschr. f. christl. Kunst« XVI, 41 ff.).

c) Von Tafelaltärchen, deren vorzüglichster Schmuck durch Email erfolgte, wissen wir aufser dem Augsburger Portatile nur den vielfach erwähnten Fides-Altar zu Conques (Dép. Aveyron) zu nennen, wohin er aus der nahen Abtei Foy gelangte (29 × 20 *cm*). Der Altarstein — eine Alabasterplatte — ist von einer Metallplatte umgeben, die mit Filigran, Edelsteinen und Emailmedaillons fast ganz bedeckt ist. Letztere repräsentieren an den Schmalseiten Christus und das Agnus Dei, an den Langseiten Maria und die hl. Fides, (mit Inschrift um quadratförmigen Nimbus) und zwei unbekannte Heilige, in den Ecken die Evangelistensymbole. Die Emailbilder sind durch Zellenschmelz hergestellt, was dem Monumente nicht zuletzt seine Bedeutung verleiht. Es wegen dieser Technik und wegen des



quadratförmigen Nimbus mit Labarte und Bock einem byzantinischen oder italienischen Künstler zuzuschreiben, geht aber nicht an, ebensowenig wie man mit Rupin die Deckplatte als ehemaligen Buchdeckel bezeichnen darf, weil er damit eine allerdings grofse Ähnlichkeit hat. Die schöne Arbeit stammt aus dem Ende des XI. Jahrh. — Wir verzeichnen gleich hier noch ein zweites Altärchen zu Conques (24 × 14 × 4,6 *cm*), dessen roter Porphyrstein von einem mit Perlen und Filigran reich verzierten Silberrahmen eingefafst wird. Figurenschmuck trägt das Monument nur an den Seitenflächen, worauf unter rundbogigen Arkaden Christus, Maria, die Apostel und Evangelisten eingraviert sind, die Gravüren wurden durch Glasflufs ausgefüllt. Die ganze Arbeit zeigt eine grofse Korrektheit und Sorgfalt in der Ausführung. Wo aber entstanden diese beiden Monumente? Mit Molinier möchten wir den Verfertiger dieser schönen Altärchen unter den Laienbrüdern

der reichbegüterten Abtei S. Foy suchen, die nach dem Berichte eines alten Chronisten durch den Abt Begon III. (1087—1107) mit Evangelientexten und andern Kostbarkeiten bereichert wurde.[104]) Auf dem zweiten Altar wird Begon ausdrücklich durch eine Inschrift als Urheber dieses Werkes bezeichnet, welches im Jahre 1106 konsekriert wurde.[105])

d) Endlich sollen noch einige Tafel-Altäre erwähnt werden, deren Ausstattung nicht durch verzierte Metallbekleidung, sondern auf andere Weise bewerkstelligt wurde. Es sind dies durchweg Monumente aus gotischer Zeit. Da ist in dem Dom zu Halberstadt[106]) ein Altar aus einer Marmorplatte in starkem Eichenrahmen mit eingesetzten, gotisierenden Ornamenten (12 × 10,5 *cm*), — im Kensington Museum zu London[107]) eine Jaspistafel in Holzrahmen mit acht Glasplättchen, worunter Miniaturgemälde der Evangelistensymbole und von vier Heiligen (29 × 22 *cm*) — im Germanischen Museum zu Nürnberg[108]) vom Jahre 1499 eine Platte von Solenhofer Stein in Rahmen von mehrfarbigem Holze (46×46 *cm*) — zu Diebolsheim bei Schlettstadt[109]) ein Stein mit italienischer Marqueterie, im Jahre 1501 der Kirche geschenkt (24 × 17,5 × 1,2 *cm*) — in St. Emmeran zu Regensburg[110]) ein Stein (Verdeantico) in Holzfassung, konsekriert 1526 von Weihbischof Peter Kraft.

Den Schlufs dieser ersten Gruppe mögen zwei schlichte Altärchen der Sammlung des Herrn Domkapitular Dr. Schnütgen (Köln) bilden. Das erste hat fast quadratische Form (35 × 34 *cm*) und besteht aus einem Schieferstein in modernem, kunstlosem Holzrahmen. Die eine Seite des Steines zieren fünf Kreuze mit gleich langen, ausladenden Balken, vier kleinere in den Ecken schliefsen ein gröfseres in der Mitte ein; auf dieser Seite wurde jedenfalls die Konsekration vorgenommen. Auf der Rückseite des Steines sind drei Jagdhörner angebracht, zweifellos das Wappen des Geschenkgebers. Das Monument stammt wohl aus dem Ende des XVI. Jahrh. (Abb. 2).[110a]) — Besser erhalten ist das zweite Altärchen. Der Stein befindet sich noch in der ursprünglichen Holzfassung, die ihn auch an der Rückseite bekleidet; es ist ein einfacher, bräunlich angestrichener Holzrahmen, der mit quadratischen Mustern verziert ist (31 × 42 *cm*). Der Kalkstein von oblonger Gestalt (30 × 19 *cm*) ist durch eine bandartige Verzierung in sieben Felder von verschiedenem Umfange eingeteilt. In dem mittlern, gröfsern Felde sieht man ein von der Lanze verwundetes Herz, dessen engere Umrahmung ein Spruchband, dessen weitere, sehr dekorative Einfassung ein grofser, das Ganze beherrschender Strahlenkranz bildet. Die obern kleinern Felder sind gröfstenteils von zwei nageldurchbohrten Händen, die untern Felder von zwei ebenfalls aus Wolken herausragenden Füfsen ausgefüllt; den noch freien Raum dieser Felder, die an einer Ecke eine halbkreisförmige Erweiterung mit einem Kreuzchen haben, nimmt ein Blattornament ein. Es braucht wohl kaum gesagt werden, dafs hier die heiligen fünf Wunden des Erlösers dargestellt sind, deren Verehrung namentlich im Franziskaner-Orden immer sehr in Übung war. Das Altärchen stammt wohl aus einer Franziskaner-Kirche, wie die zwischen Hand und Fufs der linken Seite angebrachten Buchstaben *F M* (Fratres Minores) vermuten lassen. Auf der entgegengesetzten Seite gibt die Zahl 1524 die Entstehungszeit desselben an. An der Vorderseite des Rahmens befindet sich eine geschlossene Versenkung, durch welche die Reliqien in den vorne ausgehöhlten Stein geschoben wurden, ein einfaches, aber merkwürdiges Denkmal. (Abb. 3).

(Forts. folgt.)

Amaseno (Italien). Beda Kleinschmidt, O. F. M.

[104]) »Chronicon monasterii Conchensis«, ap. Martène, »Thesaurus nov. anecdot.« III, 1388.

[105]) Vergl. aufser den beiden Monographien: Darcel, »Trésor de l'église de Conques«, Paris 1861, und Bouillet, »L'église et le trésor de Conques«, Mâcon 1893 (beide mit Abb.). »Annales archéologiques« XVI, 77. Rohault de Fleury pl. 344. Rupin, »L'œuvre de Limoges« p. 72 (Fig. 134—137). Labarte, »Histoire« I, 420; III, 28. Bock, »Byzantinische Zellenschmelze« 336 f. Molinier, »Histoire générale« IV, 117[1], der die Hypothese Rupins ebenfalls ablehnt. Über den viereckigen Nimbus vergl. Didron in »Annales archéologiques« IV, 290.

[106]) Hermes, »Der Dom zu Halberstadt« (1896) 126. Ein daselbst S. 131 abgebildetes und als Reisealtärchen bezeichnetes Monument ist nur Devotions-Diptychon. Vergl. ferner Döring, »Bau- und Kunstdenkmäler von Halberstadt« (1902) 275. 296.

[107]) Rohault de Fleury V, 41.

[108]) »Katalog der im Germanischen Museum befindlichen kirchlichen Gegenstände« (1871) Nr. 5.

[109]) »Bulletin monumental« IX, 78.

[110]) v. Walderdorff, »Regensburg« S. 354.

[110a]) Ein Wappen mit drei Jagdhörnern führte das Geschlecht von Goor oder Goer. Vergl. Fahne, »Denkmale der Gräfl. Familie von Bocholt«, (Köln 1857) IV, 10.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XXI. (Mit Abbildung.)

38. Sitzende Elfenbeinmadonna französischen Ursprungs im Bischöflichen Museum zu Münster (Katalog Nr. 558).

In sehr geschickter Verwendung des Elephantenzahns ist diese 18,5 *cm* hohe Madonnenfigur fast vollrund herausgeschnitzt, so dafs der Stuhl, auf dem sie sitzt, halbrund ist, mit Einschlufs der den fünf Segmenten eines achteckigen Sternes ähnlichen Rückenlehne. Der Kopf der Madonna ist breit, daher der Schädel stark betont, die Distanz zwischen den beiden Schlitzaugen ungewöhnlich grofs, der breite Mund an der Seite zu lächelnder Miene aufswärts gezogen. Um dieses von stark gewellten Haarsträhnen eingerahmte Haupt ist ein kurzer Schleier geworfen, den aber ein Stirnband (ursprünglich wohl Zinnenkrone) zusammenfafst. Der Hals ist stark gebaut, der Abfall der Schultern nicht so schlank, wie gewöhnlich, und auf denselben machen sich die Zipfel des Mantels bemerkbar, die durch eine über die Brust herabfallende Kette gehalten werden. An diese Kette greift in naiver Geberde das auf dem linken Knie der Mutter hockende Kind, welches etwas manieriert das breite krollige Köpfchen hält, über der Tunika einen Mantel tragend, auf dem an der Schulter die linke plumpe Hand der Mutter ruht, deren Rechte, nur noch ein formloser Stumpf, vielleicht das Zepter hielt. Da der Künstler offenbar ein besonderer Liebhaber und Meister des Faltenwurfes war, so hat er ihn hier sehr gepflegt, und nicht leicht wird ein Schofs gefunden werden, der in einem solchen Reichtum und Ebenmafs die Draperie gestaltet zeigt, als bei dieser Madonna, nicht leicht in so gefälliger Umhüllung das Knie, als bei diesem Kinde. Nicht in schematischer Weise scheinen hier die Sack- und Schleiffalten geordnet, sondern in durchaus selbständigem Gefüge, und die Art, wie sie in ungewöhnlichem Tiefschnitt sich entwickeln, bald flach, bald etwas wulstig, immer gefällig und harmonisch, verdient besondere Beachtung. Dafs dieses edle Figürchen in Frankreich in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. entstanden ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Dafs unser Figürchen auch in der diskreten Art, mit welcher das Elfenbein hinsichtlich der Färbung behandelt zu werden pflegte, koloriert war, versteht sich eigentlich von selbst, ergibt sich aber auch aus den erhalten gebliebenen Resten, wie sie in dem Gold der Mantelkette, in dem grünlichen Ärmelfutter, sowie in dem rötlichen Polimentgrund für die Vergoldung der Haare noch deutlich genug erkennbar sind.



Schon seit dem Schlufs des XII. Jahrh. waren diese sitzenden Madonnen in Frankreich ungemein beliebt; fast immer sitzt das ganz bekleidete Kind, von der linken Hand der Mutter gehalten, auf deren linken Knie, wie diese, nach vorne schauend mit länglichem Gesicht, das auch der Mutter eignet, und schmale Parallelfalten gliedern die Gewänder. Erst allmählich ergab sich, im Fortschritt des Naturalismus, die freiere Bewegung des Kindes im Spiel mit der Mutter, das rundliche Antlitz, die schwerere Drapierung. Schnütgen.

Bücherschau.

Geschichte der Baukunst, bearbeitet von Richard Borrmann und Joseph Neuwirth. I. Die Baukunst des Altertums und des Islam im Mittelalter von Borrmann. Mit 285 Abbildungen. Leipzig 1904. E. A. Seemann. (Preis 8,50 Mk.)

Der Plan, die verdienstvolle Architekturgeschichte Lübke's wieder auferstehen zu lassen, hat zu dem Entschlusse geführt, dieses neue selbständige Werk herauszugeben, welches 3 Bände umfassen soll und wegen seiner Verfasser mit dem gröfsten Vertrauen aufgenommen werden darf.

Wie begründet dieses Vertrauen ist, beweist bereits der I. Band, der die Baukunst des Altertums, also Ägyptens, Babylons und Assyriens, Vorderasiens, Persiens, Griechenlands, Etruriens, der Römer und Sassaniden, im Anhang, des Islam behandelt. Dank der zahlreichen Entdeckungen der letzten Jahre nicht nur in Ägypten, Indien, Persien, sondern auch in den um das Mittelmeer gelagerten Ländern, deren Baudenkmäler den Hauptgegenstand der Darstellung bilden, verfügt der Verfasser nicht blofs über einen viel gröfseren Denkmälerschatz, auch die Beziehungen der einzelnen Kulturvölker untereinander, über die gerade aus den Monumenten ungeahnte Aufschlüsse sich ergaben, erscheinen in neuer Beleuchtung. Der Zusammenhang zwischen der mykenischen und ägyptischen wie phönikischen Kultur trat hervor, und schon im Beginne der europäischen Kultur macht der Gegensatz zwischen Orient und Occident sich geltend, der für so viele Bauformen den Schlüssel bietet. Erst der Grieche verschafft ihnen die eigentliche Durchbildung, damit die Universalität; und Alexander der Grofse ist ihr gröfster Verbreiter, bevor noch die Römer sich derselben bemächtigt hatten im Sinne der Ausbildung, die sie ihnen später gaben. Wie auch sie wieder abgelöst wurden durch den orientalischen Einflufs und seine byzantinischen Errungenschaften, fällt noch in den Rahmen dieses Bandes, der auch über die neupersische Baukunst des Altertums wie über die mohammedanische Architektur des Mittelalters manches Neue zu sagen weifs, alles an der Hand gut ausgesuchter, zumeist wenig bekannter Abbildungen, die zum grofsen Teil auf Zeichnungen beruhend, daher auch viele Grundrisse umfassend, den klaren frischen Text recht anschaulich illustrieren.

E.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. I. Das Altertum, VII. Auflage, völlig umgearbeitet von Adolf Michaelis. Mit 783 Abbildungen im Text und 9 Farbendrucktafeln. Leipzig, E. A. Seemann. (Geb. 9 Mk.) — III. Die Renaissance in Italien, VII. Auflage, völlig umgearbeitet von Adolf Philippi. Mit 319 Abbildungen im Text und 16 Farbendrucktafeln. (Geb. 8 Mk.)

Der aufserordentliche Erfolg des Springer'schen Handbuchs, das, nach kaum drei Jahren, wieder eine neue Auflage verlangte, ist dem Glanze des Namens zu danken, aber auch dem Bemühen des Verlegers, es vor der Gefahr des Alterns zu bewahren, gegen das, auf diesem so überaus flüssigen Gebiete, kein Buch geschützt ist. Haben die neuen Autoren schon die beiden letzten Auflagen mit mancherlei Zusätzen und Veränderungen versehen, die ihren Zweck erreichten, so ist jetzt mit Recht die Parole viel durchgreifenderer Umgestaltung des Werkes ausgegeben, und dafs es diese erträgt ist ein neuer Beweis für seine Gediegenheit.

In der neuen Gestalt liegen der I. u. III. Band vor, von denen jener die Umarbeitung viel mehr erforderte und fand, als dieser.

Professor Michaelis, Springer's Freund, behauptet in dem Bereiche der antiken, namentlich der alten griechischen und römischen Kunst schon lange eine führende Stellung, und kaum einer hat, wie er, die enormen Forschungsergebnisse der beiden letzten Jahrzehnte verarbeitet. Die unzähligen Einzelheiten hat er systematisch zusammengestellt, vornehmlich auf dem Gebiete der Architektur, so dafs besonders die hellenistische und römische Kunst, die, obwohl der altgriechischen an Erhabenheit nicht ebenbürtig, wegen ihres immensen Einflusses auf das folgende Jahrtausend von der gröfsten Bedeutung ist. Überall treten die Fortschritte in der Erkenntnis hervor, dank einer Gelehrsamkeit, die sich im Verzicht auf die literarischen Nachweise Gewalt antun mufs, im Interesse der nicht vorwiegend aus Gelehrten, sondern aus Lernbegierigen bestehenden Leser. Der Illustrationsapparat hat gleichfalls sehr erhebliche Verbesserungen und Vermehrungen erfahren, so dafs er auf der höchsten, jetzt erreichbaren Spitze angelangt ist.

Dr. Philippi hatte sich bereits als der berufenste Bearbeiter des III. Bandes bewährt, aber in dem Umstande, dafs gerade die italienische Renaissance die starke Seite Springer's bildete, mag er Erschwerung seiner Aufgabe gefunden haben. Er hat sie vortrefflich gelöst durch mancherlei Zusätze, durch vielfache Verbesserungen, namentlich auch durch bestimmtere Fassungen, wie sie Springer nicht selten erschwert wurden durch das Streben nach geistvollen und originellen Deutungen. Auch hier hat die Ausstattung an Klarheit wie an Reichtum erheblich gewonnen.

Schnütgen.

Kunstdenkmäler der Schweiz. Heft III. Das Südportal der Stiftskirche von S. Ursanne von Albert Naef. Genf 1903. Chr. Eggismann & Cie.

Als die Fortsetzung der in dieser Zeitschrift XV, 349 besprochenen Publikation erscheint das vorliegende Grofsfolioheft, welches aus einer Zeichnung, einer photographischen Aufnahme und drei Farbentafeln dieses Portals besteht, nebst dessen eingehender Beschreibung. Was nämlich diesem Portal des XII. Jahrh., das aus je 3 Säulen sich aufbaut, die in halbkreisförmigen Wulsten sich fortsetzend, ein Tympanon einschliefsen mit figurenreichem Relief und je einer flankierenden Figurennische, besondere Bedeutung verleiht, ist vor allem die erhaltene Polychromie. Sie war durch zahllose Übermalungen verdeckt, aber der

Verfasser hat grofse Mühe aufgeboten, die ursprünglichen Farbentöne festzustellen und auf 3 Tafeln wiederzugeben, die grelle Farben (namentlich rot und grün) mit matten abwechseln lassen. Die reichen Kapitäle (eins mit der Darstellung des Wolfes in der Schule), das aus dem thronenden Heiland, den beiden Apostelfürsten, der knienden Figur des Titularheiligen Ursicinus und 7 Engeln zusammengesetzte Bogenfeld, die beiden sitzenden Nischenfiguren der Gottesmutter und des Patrons sind in lebhaften Farben polychromiert, die Zwickel mit je einem grofsen, direkt auf die Quadern gemalten Drachen geschmückt. — Dieser Beitrag zur Aufsenbemalung der Kirchen, die in letzter Zeit vielfach die Aufmerksamkeit erregt hat, verdient wegen ihrer umfassenden und geschlossenen Art besondere Beachtung. S.

Die Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin bringen in 30 und 31 Kronleuchter und Laternen. Text von Hermann Luer. Berlin 1903. E. Wasmuth.

Die Einleitung informiert über die geschichtliche Entwickelung der Kronleuchter, die bis in die altchristliche Periode zurückreichen, (während die ältesten Laternen romanische Formen zeigen), sie scheiden sich in die mehr der ältern Zeit eigentümlichen Radleuchter und in die mehr der spätern Zeit geläufigen Armleuchter, an denen namentlich der Messinggufs, vom XV. Jahrh. an, sich betätigt hat. Gute Exemplare dieser Art erscheinen hier abgebildet, auch in den Ausläufern des XVII. und XVIII. Jahrh., und dazwischen behaupten sich die Leuchterweibchen als vorwiegendes Profangerät. — Von Laternen und Hängelampen zeigen sich hier allerlei Abwandlungen in Gelbgufs und Eisengeschmiede, aber erst vom XVII. Jahrh. an, und bei der Mannigfaltigkeit der Formen und Techniken bieten die 15 trefflichen Tafeln jedes Heftes manches willkommene Studienmaterial. D.

Meister der Farbe. Liefg. 1 u. 2. Leipzig, E. A. Seemann. Bevor noch die vortreffiichen farbenphotographischen Serien: „Alte Meister" und „Hundert Meister der Gegenwart" desselben Verlages ihren Abschlufs gefunden haben, sucht er seine ungewöhnlichen Erfahrungen auf dem Gebiete der Dreifarbentechnik in den Dienst der gegenwärtigen Malerei Europas zu stellen, durch Faksimileabbildungen von Kunstwerken, die namentlich auch ihrer Farbenstimmung die Berühmtheit verdanken. Monatlich soll ein Heft mit 6 Bildern und Text (Jahrespreis 24 Mk.), in schwarzem Umschlag, von Hauptmeistern des Kolorits, auf schwarzem Karton, ein charakteristisches Werk auf die denkbar anschaulichste Weise wiedergeben, also eine internationale Galerie der bedeutensten Farbenkünstler schaffen helfen. — Die beiden ersten Lieferungen bringen Gemälde der Schweden Anders Zorn und Carl Larsson, der Holländer Jan Veth und Willem Maris, des Dänen Julius Paulsen, des Russen Ilja Repin, des Spaniers Ignario Zuloago, der Pariser Carrièr-Belleuse und Alfred Roll, des Müncheners Franz Simm, des Berliners A. v. Menzel, endlich das Beethovendenkmal von Max Klinger. Sämtliche Tafeln sind vortrefflich, einige staunenswert, daher sehr geeignet, mit den grofsen koloristischen Meistern der Gegenwart bekannt zu machen, und die jede Tafel erläuternde Textseite ist eine Charakteristik aus berufenster Feder. Mithin alles durchaus empfehlenswert. Schnütgen.

Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. Von Alois Riegl. Wien und Leipzig 1903. W. Braumüller. (Preis 1,60 Mk.)

Das Bedürfnis nach einer Reorganisation der öffentlichen Denkmalpflege (in Österreich) hat den Verfasser, als Mitglied der Zentralkommission, zu dem Versuche bestimmt, die wichtige und dringliche Frage der Lösung näher zu bringen durch gründliche Untersuchung der verschiedenen Denkmalwerte und der aus ihnen sich ergebenden Folgerungen. Mit der feinen Unterscheidungsgabe, die ihm eigen ist, prüft er zunächst die geschichtliche Entwickelung dieser Werte, die bekanntlich in der neuesten Zeit in ein neues Stadium getreten ist. Die Erinnerungswerte werden festgestellt: der Alterswert, der historische Wert, der gewollte Erinnerungswert; ihnen gegenüber machen sich die Gebrauchswerte geltend, die sich als einfache Gebrauchswerte und als Kunstwerte besondern, letztere als Neuheitswert, oder als relativer Kunstwert. Der Unterschied zwischen der früheren und jetzigen (allen absoluten Kunstwert leugnenden) Auffassung, zwischen der kirchlichen und profanen Anschauung tritt überall zu Tage, und die mafsvolle, aber bestimmte Art, wie dabei die Rechte der Kirche gewahrt werden, berührt sehr wohltuend, obwohl die Unterscheidung zwischen Stadt- und Landklerus hinsichtlich der Vorliebe für Alters- oder Neuheitswerte bei den deutschen, wenigstens den norddeutschen Ländern nicht zutreffen dürfte. B.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. XXIV. Heft. Die Stadt Naumburg. Bearbeitet von Dr. Heinrich Bergner, Pfarrer zu Nischwitz. Mit 162 Textabbildungen, 20 Lichtdrucktafeln und 1 Stadtplan. Halle 1903. Hendel. (Preis 10,— Mk.) — XXV. Heft. Die Stadt Aschersleben. Bearbeitet von Dr. Adolf Brinkmann, Gymnasialoberlehrer in Zeitz. Mit 100 Textabbildungen, 26 Lichttafeln und 1 Stadtplan 1904. (Preis 6,— Mk.)

Dem in dieser Zeitschrift, XVI, 190, besprochenen Bande Halberstadt sind bald die beiden vorliegenden gefolgt, von denen der eine (Naumburg) den Halberstädter hinsichtlich der Architektur nahezu erreicht, der Plastik noch übertrifft, der andere (Aschersleben) manches bis dahin Unbekannte bietet.

Naumburg hat einen Bearbeiter gefunden, wie es ihn verdiente, und er hat sich der Beschreibung mit vollkommener Hingebung gewidmet, Klarheit vor allem in die baulichen und plastischen Verhältnisse des Domes gebracht, dem der Löwenanteil zufällt. Der Hauptsache nach ist er von der Mitte des XII. bis zur Mitte des XIV. Jahrh. ausgeführt, und der Schmuck, den er namentlich im XIII. Jahrh. durch die reichen naturalistischen Blattkapitäle, die

Wasserspeier, die 17 Stifterfiguren und 8 Reliefs erhalten hat, übertreffen an Originalität und künstlerischer Bedeutung alle anderen Schöpfungen dieser Zeit. Auch die Bildhauer der folgenden Jahrhunderte haben immerhin Beachtenswertes geleistet, und die Glasmalereien aus dem Beginn des XIV. Jahrh. gehören zu den besten Leistungen dieser Glanzepoche, während die Tafelmalereien erst Bedeutung erlangen durch die Mitwirkung Cranach's. Die Kleinkunstgegenstände sind nicht aufsergewöhnlicher Art, die Profanbauten der späteren Epochen aber bemerkenswert auch wegen ihrer vorzüglichen Ornamentik, den späten Nachklängen der erstaunlichen Erzeugnisse im XIII. Jahrh., deren Ergründung und Verherrlichung durch den Verfasser die kostbarste Partie des vorzüglichen Buches bildet — Aschersleben wird durch diesen in bezug auf Text und Illustration des Lobes würdigen Band eigentlich erst in die Kunstgeschichte eingeführt, da es bisher auffallend wenig Beachtung gefunden hatte gegenüber seiner archäologischen Bedeutung. Wenn hier nämlich auch keine Kunstwerke ersten Ranges begegnen, so doch zahlreiche Denkmäler charakteristischer Art vom Schlufs der romanischen Periode durch die folgenden Jahrhunderte bis in die Barockzeit. Die Frühgotik ist durch die Franziskanerkirche, sogar durch ein Profanhaus, die Hochgotik durch die Stephanskirche, die Spätgotik namentlich durch die bedeutsamen Festungswerke vertreten, die Renaissance durch manche Profanbauten; die Skulptur hat mannigfache Pflege gefunden, noch mehr, vom XV. Jahrh. an, die Malerei, und die Geschlossenheit von allen diesen Monumenten drückt der interessanten Stadt den Stempel einheitlicher origineller Entwicklung auf. Schnütgen.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. I. Bd. Raffael. Des Meisters Gemälde in 202 Abbildungen. Geb. 5,— Mk. II. Bd. Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 405 Abbildungen. Geb. 8,— Mk. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.

Wie die Literatur, so hat die Kunst ihre Klassiker; ihre Werke zum Gemeingut zu machen durch gute und billige Gesamtausgaben, ist ein sehr schöner Zweck, dem bei Anwendung der richtigen Mittel der Erfolg nicht ausbleiben kann. — Im vorliegenden Falle, da es sich um Werke der bildenden Kunst, zunächst der Malerei handelt, ist der Beginn in jeder Hinsicht tadellos: die äufsere, durchaus handliche und ansprechende Erscheinung, der innere Gehalt hinsichtlich des Reichtums und der Ausführung, der Anordnung und Übersicht, endlich der erstaunlich wohlfeile Preis. — Die Serie beginnt mit Raffael und Rembrandt; ihr Herausgeber ist Adolf Rosenberg, der für die Vortrefflichkeit der mit den Abbildungen einiger Handzeichnungen illustrierten biographischen Einleitung volle Gewähr leistet. Die Durchlesung ihrer 34 bezw. 36 Seiten bereitet auf die Betrachtung der Autotypien vor, die einzeln oder paarweise die Seiten füllen, der Chronologie im allgemeinen folgend. Sämtlichen Abbildungen liegen photographische Aufnahmen der allerersten Ateliers zugrunde, und dafs selbst von den Rembrandtschen Gemälden keines minderwertig reproduziert ist, beweist die Leistungsfähigkeit des in dieser Hinsicht übrigens längst bewährten Verlages. — Neben den ausgiebigen Unterschriften in 3 Sprachen erleichtern die Register: Chronologisches Verzeichnis der Gemälde, Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde, Verzeichnis der Gemälde nach den Gegenständen, in jeder Hinsicht die Orientierung, so dafs den Kunstgelehrten wie Künstlern, den Kunstfreunden wie Interessenten noch niemals so günstige Vordedingungen für das Studium geboten sind. — Weitere Meister sollen folgen, zunächst Michelangelo, Dürer, M. v. Schwind. B.

Weltgeschichte in Charakterbildern. I. Abt. Altertum. Homer von Dr. Engelbert Drerup. Mit 105 Abbildungen. (Pr. in Leinwandband 4 Mk.)

Um die Anfänge der hellenischen Kultur ist es dem Verfasser zu tun, um Homer, als den Repräsentanten der ältesten epischen Poesie der Griechen. Im I. Abschnitt behandelt er daher die homerische Frage mit dem Ergebnis, dafs er an der Einheit der homerischen Epen festhält. — Die mykenische Kultur, also der Ausgangspunkt der griechischen Herrlichkeit, wird hinsichtlich ihrer Kunst, Religion, Politik geprüft, vornehmlich an der Hand der Ausgrabungen in Troja, Tiryns, Mykene etc., die dem Verfasser durch örtliche Studien vertraut sind. — Ilias und Odyssee, der mykenische Heldengesang und der mykenische Märchengesang, wie der Verfasser sie charakterisiert, werden namentlich in bezug auf ihren Ursprung untersucht. — Ungewöhnlich ist das Illustrationsmaterial, nicht allein wegen seines Umfangs, sondern auch wegen seiner Neuheit, die natürlich nur in der lokalen Vertrautheit des Verfassers ihren Grund hat. D.

Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes, von Wilhelm Nelle. Hamburg. Gustav Schlöfsmann. (Preis geb. 2 Mk.)

An die (in dieser Zeitschrift XVI, 287 besprochene) „Geschichte der geistlichen Musik“ schliefst sich als Band III das vorliegende Buch an, welches über die Entwickelung des evangelischen Kirchenliedes in Deutschland eine warm und anregend geschriebene, durch verschiedene typographische Merkwürdigkeiten und manche Porträts illustrierte Übersicht bietet. Sie beginnt mit dem „heiligen Gesang in Deutschland vor der Reformation“ und behandelt dann das evangelische Kirchenlied in der Zeit der Reformation, der Gegenreformation, des 30jährigen Krieges, des Pietismus, der Aufklärung, „des wiedererwachten Glaubenslebens“. Die einzelnen Phasen dieser Entwickelung werden vom Verfasser mit Sachkenntnis dargelegt und mit Begeisterung geschildert, der vereinzelte Einseitigkeiten und Übertreibungen, wie von dem „wiederentdeckten Evangelium“, nachgesehen werden mögen. C.

Die Société St. Augustin. Desclée, de Brouwer & Cie. zu Bruges hat unter den Titeln: Noël! Noël! — und Alleluja! Alleluja! für das Weihnachtsfest und für das Osterfest als Festgeschenke zwei Grofsfoliohefte in glänzender Ausstattung herausgegeben, von denen die Prachtausgabe 2,50 Fr., die gewöhnliche Ausgabe nur 1 Fr. kostet. — Die erstere besteht in einem farbigen Umschlag mit Mittelbild und reicher Rankenborte gotischer

Stilisierung, daran schliefsen sich 10 Blätter, auf denen Nachbildungen berühmter italienischer und flandrischer Gemälde in eintoniger und mehrfarbiger Wiedergabe mit dem teils reflektierenden, teils beschreibenden Text abwechseln, lauter Variationen der den beiden Hauptfesten zugrunde liegenden Heilstatsachen. Neben Bildern von Fra Angelico, Gentile da Fabriano, Benozzo Gozzoli, Pinturicchio, Botticelli, di Credi begegnen solche von Memling, um die verschiedenen Festgedanken zu illustrieren, die von verschiedenen Schriftstellern in sehr ansprechendem, zum Teil poetischem Gewande erscheinen. Mehrere hervorragende Apologeten der betreffenden Festgeheimnisse sind durch bezügliche Zitate vertreten, sowie durch ihre Porträts. — Die Auswahl und Anordnung ist recht geschickt, auch die Reproduktion, die zumeist auf Photographien beruht, durchweg gut. Vielleicht hätte es sich empfohlen, in stärkerem Mafse die heimische, also die flämische Kunst heranzuziehen, deren polychrome Wiedergabe auch besser gelungen ist als die der Fiesole'schen Gemälde. Auf das künstlerische Selbständigkeit beanspruchende Titelblatt ist hinsichtlich der Zeichnung wie der Farbenharmonie besonderer Wert zu legen; Vermeidung anatomischer Unrichtigkeiten, sowie zu starker Farbenkontraste für den deutschen Markt besonders erwünscht. G.

Der Kunstverlag von J. Schmidt in Florenz, dem schon so viele glücklich ausgewählte und sehr fein ausgeführte Farbendrucke als Andachtsbilder zu danken sind, zumeist Nachbildungen berühmter italienischer Gemälde, hat endlich wieder diesen Schatz vermehrt durch fünf Farbendrucke nach verschiedenen Meistern und in verschiedenen Gröfsen. Nr. 59 stellt Fra Angelico's Engeltanz vor (35×26 *cm*), den Ausschnitt aus dem letzten Gericht in der Akademie zu Florenz, ein Bild von unbeschreiblichem Liebreiz. (Preis 8.— Mk.). — Nr. 64 Raphaels Madonna Sixtina mit den beiden Engelbüstchen, aber ohne die beiden flankierenden Heiligen (30×14 *cm*), eine mit ungemeiner Sorgfalt wiedergegebene Kopie des wohl berühmtesten Bildes der Welt. (Preis 3 Mk.) — Nr. 65 Mantegna's St. Georg in der Akademie zu Florenz (19×10 *cm*), der in der Gebirgslandschaft stehende ritterliche Heilige mit dem Drachen zu seinen Füfsen in seiner ganzen Anmut und Farbenfrische reproduziert. (Preis 2 Mk.) — Nr. 66 Domenikino's Schutzengel im Museum zu Neapel $9\frac{1}{2}$ *cm* im Durchm.), höchst ansprechende Wiedergabe dieser von den Künstlern auffallend selten gewählten lieblichen Darstellung. (Preis 1 Mk.) — Nr. 66 A. van Dycks ihr Kind betrachtende Madonna in der Galerie Corsini zu Rom (11×8 *cm*), eine Art von Genrebild in feinster Abtönung. (Preis 1 Mk.) H.

Den Schatz seiner zumeist chromolitographischen Kommunion-Andenken hat der Kunstverlag von B. Kühlen in M. Gladbach um ein Exemplar (No. 59, Preis 30 Pf. bezw. 18 Pf.) vermehrt. Dasselbe ist von dem Historienmaler Franz Müller gemalt und stellt die Muttergottes dar, wie sie von knienden und stehenden Engeln umgeben, aus der Hand des Apostels Johannes die hl. Kommunion empfängt, also ein bisher weniger benutztes, zartes und andachtsvolles Motiv. Da die Komposition anmutig, der Ausdruck lieblich, die Farbenstimmung gefällig ist, die technische Ausführung tadellos, so darf die Empfehlung nicht fehlen.

Die XIV Stationen des hl. Kreuzwegs (Serie III, Preis 40 Pf. bezw. 27 Pf.), deren Meister nicht genannt wird, im Geiste der altflandrischen Schule ganz selbständig entworfen, sind noch feiner in der Ausführung, und von dem Goldgrunde heben sich die kräftig kolorierten Gruppen recht gut ab, Musterwerke des Aquarelldruckes. Die Gebete der Rückseiten sind von einem Franziskaner gut besorgt. H.

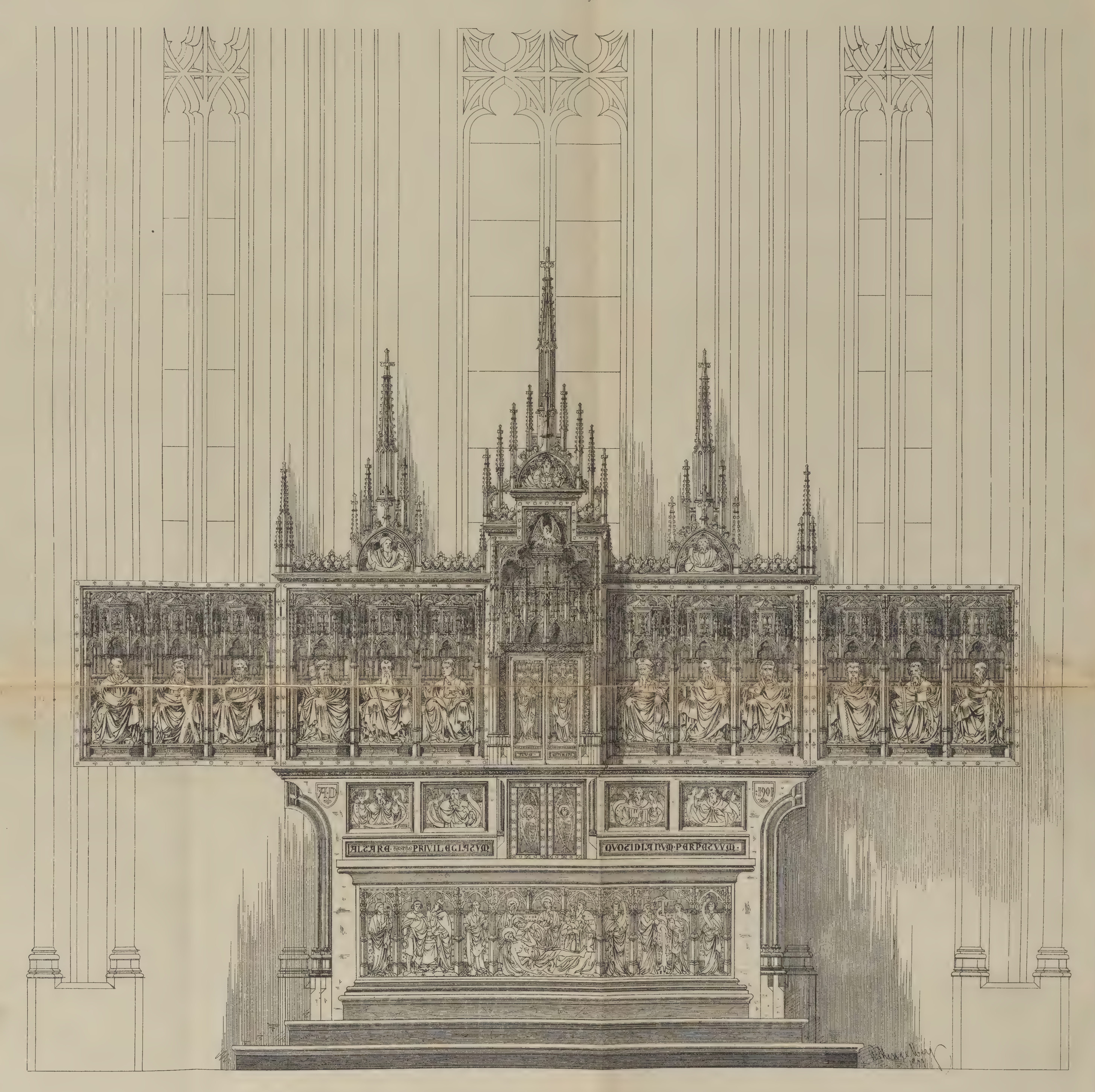
Zwei neue Kommunion-Andenken hat die Gesellschaft für christliche Kunst in München herausgegeben, gut gezeichnete und ausgeführte Farbendrucke (à 20 und 25 Pf.), von denen der eine (Nr. 7) Das letzte Abendmahl in lebhafter Gruppierung und helldunkler Stimmung nach dem Gemälde von Fugel darstellt, von symbolischen Motiven grauer Färbung etwas unruhig eingefafst, der andere in ähnlicher aber einfacherer Fassung (Nr. 6) Das Brustbild des segnenden Heilandes mit der hl. Hostie in der Linken, eine von Fuchs fein durchgeführte ernste Figur, die sich in ihrer lichten Tönung von dem tiefen Purpurgrund feierlich abhebt. H.

Drei neue farbige Kommunion-Andenken (à 24 bzw. 32 Pf.) besorgte die Verlagsanstalt von Benziger & Co. (die in Köln eine Filiale unterhält). Der Wunsch, etwas Eigenartiges, vielleicht gar Zeitgemäfses zu bieten, hat hier Anschlufs an die modernen Stilformen gesucht, (ohne dafs der Künstler genannt wird). — In Nr 14013 ist die überschlanke edle Figur des den Kelch haltenden Heilandes vor das Holzkreuz gestellt, das wieder von einem Vierpafskreuz mit Weinranken umschlossen wird. — Nr. 14014 stellt in länglicher dünner Weinlaubfassung ein Brustbild des Erlösers, ebenfalls vor dem Holzkreuz dar. — Nr. 14015 mutet fremdartig an als lichte hochbeflügelte Engelfigur mit dem Kelch in beiden Händen vor dem vergoldeten Kreuz mit quadratischen Ausläufern in symbolischer Ausstattung, die durch Weinrankengerimsel verbunden werden. H.

Altfränkische Bilder 1904, mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner. Würzburg. H. Stürtz. (Preis 1 Mk.)

Dieses auf der Titelseite mit der Nachbildung des Deckels vom St. Kilian-Evangeliar, auf der Rückseite mit der des grofsen Reliquienkreuzes zu Mergentheim geschmackvoll verzierte Heft bietet wiederum eine reiche Auswahl von kirchlichen und profanen Denkmälern, von Bauten, Heiligenfiguren, Epitaphien, Möbeln, und der sie umfassende Text macht mit ihrer Geschichte und Bedeutung bekannt. — Als Jubiläumsheft ist es von einem Register begleitet, welches den Inhalt der ersten 10 Jahrgänge in einem Orts- und Sachen-Verzeichnisse zusammenfafst, und eine eigene stilvolle Mappe (à 1 Mk.) leiht demselben eine entsprechende Hülle. G.

Back of
Foldout
Not Imaged



Entwurf zu einem Flügelaltar hochgotischen Stils für St. Andreas in Köln von Mengelberg.

Abhandlungen.

Entwurf zu einem Flügelaltar hochgotischen Stils.

Mit Abbild. (Doppeltaf. I u. II).

In Eleganz der Formen und Feinheit der Gliederungen übertrifft der Chor von St. Andreas zu Köln die meisten Bauwerke der hochgotischen Übergangszeit. Sein Barockaltar hatte längst einem Provisorium Platz gemacht, und die dadurch mehr in die Erscheinung gerückten schlanken Fenster sind inzwischen mit neuen Gemälden versehen worden. — Unter diesen Umständen erscheint der Wunsch nach einem neuen Hochaltar berechtigt, zunächst die Frage nach seiner Gestaltung. — Die Stelle wird ihm bestimmt durch die alte einfache aber mächtige Steinmensa, der Aufbau durch die Breitenmafse des Chors, wie durch die Gröfse der tief herunter reichenden Fenster. Wenn jene einen breiten Flügelaltar erfordern, dann sind diesem seine Höhenverhältnisse angewiesen durch die Fensterschmiege, über die nur architektonische Bekrönungen hinausragen dürften. Aus diesen wenigen Berücksichtigungen ergeben sich für die harmonische Gestaltung die mafsgebenden Gesichtspunkte, die dem von Bildhauer Wilhelm Mengelberg herrührenden Entwurfe zugrunde liegen.

Die Breitenverhältnisse erfordern für die Mensa eine Verlängerung, nicht für den Opfertisch selbst, der schon reichliche Dimensionen hat, sondern für seine Rückmauer, die ohnehin als Substruktion für den Aufsatz ein unbedingtes Erfordernis ist. Dafs diese Rückwand, die mit dem Retabel in Stein auszuführen ist, seitwärts in reicher Profilierung erscheint, ist ein glücklicher Gedanke, nicht minder, dafs diese Gliederungen sich in der Form an die der benachbarten Pfeiler anschliefsen. Auf diese Weise verbinden sich Mensa und Retabel zu einem geschlossenen, einheitlich wirkenden Unterbau trotz der scharfen, durch die Leuchterbank bewirkten Scheidung. — Die Mensa hat in ihrer unteren und oberen kräftigen Kehle vollkommen ausreichenden Abschlufs und diese springt auch von der Stipes stark genug vor, um dessen Bekleidung mit gravierten Metallplatten zu gestatten. Für diese sind in kräftigster Linienführung als Darstellungen vorgesehen: die von Prophetenfiguren flankierte Grablegung, das Opfer Melchisedechs und die eherne Schlange. — Für die Predella, deren Tabernakelgewände aus Marmor zu bilden wäre, als Einfassung für die gleichfalls in gravierten Messingtafeln bestehenden Türen, sind Prophetenbrustbilder als Reliefs vorgeschlagen, und eine kräftige Wulstdeckleiste von Marmor schliefst den Sandstein-Unterbau ab. — Für den Aufsatz, der ganz in Holz gedacht ist, empfehlen sich flache Nischen mit Reliefbildern unter mächtigen, reich entwickelten Baldachinen. Am nächsten liegen hier in der einem Apostel gewidmeten Kirche die thronenden Figuren der Zwölfboten. Sollten sie aber durch den Umstand beanstandet erscheinen, dafs sie bereits in den Fenstergemälden dargestellt sind, so könnte auch aus den zahlreichen sonst hier in Frage kommenden Heiligen eine Auswahl getroffen werden in derselben Anordnung. — Die Expositionstüren, die mit dem Wunsche motiviert sein mögen, dafs diese Nische zugleich als Aufbewahrungsort für die grofse Monstranz diene, können mit Metallgruppen, wie mit Hinterglasmalereien bekleidet werden; der weithin wirkende wuchtige Baldachin mit seiner Pelikanbekrönung findet nicht nur in dem kräftigen Wulstrahmen, sondern auch in den Flankierpfeilern die von ihm verlangten Substrate. — Dafs der den Mittelpunkt des Aufsatzes bildende, aus dem Retabel folgerichtig sich entwickelnde Mittelturm so bald seinen aus Fialen sich aufbauenden Abschlufs findet, ist durch die Notwendigkeit begründet, das Mittelfenster in seinen figürlichen Partien frei zu lassen; die seitlichen Baldachine, die mit den Ecksäulen so dekorativ wie konstruktiv das Abrundungsbild der Bekrönung vollenden, haben an den Pfeilergliederungen einen vortrefflichen Hintergrund. — Auf den Aufsenseiten der Flügel könnten, von flachem Schnitzwerk bekrönt, gemalte Szenen zur Darstellung gelangen, etwa aus dem Leben des hl. Andreas; wenn Doppelflügel angebracht werden sollten, auch aus dem Leben des hl. Apostels Paulus, dessen Titelkirche zum alten Stift gehörte. — Auf diesem Wege würde in dem hohen Chore, dessen Tiefe erst recht Reichtum und Mannigfaltigkeit der Wirkung fordert, der neue Hochaltar in seiner ernsten Gruppierung und ruhigen Majestät die Aufgabe erfüllen, deren Lösung einen durchaus erfahrenen Künstler verlangt.

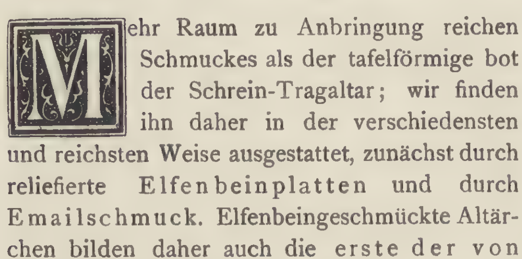
Schnütgen.

Der mittelalerliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

IV.

B. Schrein-Tragaltäre.



Mehr Raum zu Anbringung reichen Schmuckes als der tafelförmige bot der Schrein-Tragaltar; wir finden ihn daher in der verschiedensten und reichsten Weise ausgestattet, zunächst durch reliefierte Elfenbeinplatten und durch Emailschmuck. Elfenbeingeschmückte Altärchen bilden daher auch die erste der von uns aufgestellten Gruppen.

a) Neben den Reliquienschreinen, Buchdeckeln und Diptychen sind es namentlich die Tragaltärchen, welche uns mit dem Wollen und Können der romanischen Elfenbeinplastik bekannt machen. Seit dem VII. Jahrh. hatte sich dieser Zweig der Kleinindustrie in Frankreich stetig entwickelt und im X. Jahrh. seine Höhe erreicht. In Frankreich hat man drei Schulen aufgestellt, welche sich durch Stil und Technik unterscheiden: eine im Herzen Frankreichs, zwischen Sens, Poitiers und Tours, eine zweite im Norden, in der Picardie und Normandie, und eine dritte zu Metz. Aber auch in Deutschland wurde die Elfenbeinschnitzerei nicht vernachlässigt, ja wir verdanken ihr recht eigentlich unsere Kenntnis von der Entwickelung der deutschen Plastik in der karolingisch-ottonischen Zeit. Die gröfseren Werke aus jener Periode sind fast alle im Laufe der Zeit zugrunde gegangen, während die kleinen Elfenbeinarbeiten der Zerstörungswut und Habgier leichter entgingen. Die Kleinplastik blühte namentlich am Rhein und in Süddeutschland, aber auch in den sächsischen Klöstern fand sie liebevolle Pflege, so dafs wir auch in Deutschland drei Schulen unterscheiden können: eine rheinische, süddeutsche und sächsische.[111]) Jede derselben hat auch die Ausstattung des Tragaltars unternommen, einzelne Exemplare haben sich bis jetzt erhalten. — Der rheinischen Schule müssen wir einige Altärchen zuweisen, die sich jetzt im Grofsherzogl. Museum zu Darmstadt befinden, wohin sie aus einer Kölner Kirche[112]) (bezw. mit der Sammlung Hipsch) gelangten. Das genannte Museum ist im Besitze von nicht weniger als drei (nicht vier, wie Schäfer irrtümlich schreibt) Portatilia, die alle dem XII. Jahrh. angehören und wahrscheinlich in der rheinischen Metropole entstanden sind.

Der erste dieser Schrein-Altärchen ist mit Elfenbeinreliefs geschmückt, deren spätkarolingischer Charakter durch die Rundung und Weichheit der Figuren nach Schäfer unzweifelhaft sicher gestellt ist. Die gute Proportion der Figuren, namentlich Gewandung und Stellung machen allerdings den spätkarolingischen Ursprung wahrscheinlich, später wurden die Reliefs an dem Portatile angebracht. An der ersten Schmalseite sieht man Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, auf der entgegengesetzten Seite gewissermafsen als Gegenstück die Anbetung Christi durch vier Engel. An den Langseiten sind die Apostel und Evangelisten (letztere mit ihren Symbolen) dargestellt; sie tragen die traditionelle Kleidung und ein Buch in der Hand. Als Altarplatte dient ein Porphyr, der von einer gravierten Kupferplatte umrahmt ist.[113])

Reicher ist das zweite Darmstädter Portatile mit Elfenbeinreliefs geschmückt; nicht nur sind die Seitenflächen damit bedeckt, sondern auch der Altarstein (verde antico) ist davon umgeben. Die Reliefs auf dem Deckel bringen die Bedeutung des Altärchens zur Anschauung: Abel, Kain (?) und Melchisedech bringen ihr Opfer dar. Auf den Seitenflächen sieht man in

[111]) Vergl. Clemen a. a. O. S. 108 ff. Über die Entwickelung der Elfenbeinplastik in Deutschland vergl. Bode, »Geschichte der Plastik« (1885) 5 ff. Schneider, Fr., »Deutsche Elfenbeinskulpturen des früheren Mittelalters« (Leipzig 1887) 9, 12. Kraus, »Kunst und Altertum in Elsafs-Lothringen« III, 580 ff. und besonders jetzt Molinier, »Arts appliqués à l'industrie« I (Paris 1896) 117, der leider die Tragaltäre nicht berücksichtigt hat. Zur neuern Litteratur über Elfenbeinplastik vergl. noch Braun, »Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums« 1895, S. 20 ff.

[112]) Über diese ehemaligen Kölner Tragaltäre vergl. Gelen, »De admirabili magnitudine Coloniae« (1645) l. 3 synt. 5 § 4 p. 293, er zählt auf: 1. portatile aureum altare in ecclesia S. Andreae ... 2. portatile eburneum aureum ... 3. portatile aureum cum sacris sic inscriptis historiis. Siehe Binterim, »Denkwürdigkeiten« IV, 1, 108 wo die Inschriften abgedruckt sind.

[113]) Vergl. Schäfer, »Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Grofsherzogl. Museums zu Darmstadt (1872) S. 63, wo der ganze Altar der karolingischen Zeit zugeschrieben wird; Abb. Rohault de Fleury, pl. 350. Otte, »Kunst-Archäologie« I, 148 zweifelt bereits an der richtigen Datierung.

kurzen Zügen das Erdenleben des Heilandes dargestellt, an der ersten Langseite: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Weisen, an der folgenden Schmalseite die Kreuzigung, ferner Auferstehung, der ungläubige Thomas, Jünger nach Emaus, an der zweiten Schmalseite endlich die Himmelfahrt zwischen zwei Engeln, aus den Wolken ragt die göttliche Hand hervor. Die Arbeit zeigt sich frei von Manierismus, die Figuren bekunden das Streben nach Bewegung und Abwechslung, die reichlich verwendeten, architektonischen Ornamente, verraten feinen dekorativen Geschmack. Das Altärchen ist um die Mitte des XII. Jahrh. entstanden.[114])

Am höchsten wird das dritte Portatile zu Darmstadt geschätzt. Der Altarstein ist von stilvollem Laubwerk und einem Perlstab eingefafst und von folgenden leoninischen Versen umgeben:

Sit dator atque datum tibi Christe piissime datum
Claudere claustra poli dum pulsat Wolbero noli
Qui tibi devotus divina clementia motus.

Auf dem Sockel des Schreines laufen auf tiefblauem Emailgrunde folgende Verse hin:

Hic cum gente pia Deus et sacra virgo Maria
Praesidet et secum per quos diiudicat aequum
Subsidiis quorum laxantur vincla reorum.

Die Seitenflächen tragen Platten aus Elfenbein oder Wallrofszahn mit der Darstellung Christi, der Muttergottes, der Apostel, der Heiligen Johannes Baptista, Laurentius und Cäcilia. Die Figuren haben eine sitzende Stellung, teilweise ruhen ihre Füfse auf einer blockartigen Einfassung, alle tragen in den Händen eine Art Scheibe mit einem Symbol oder einer Andeutung des Landes, an dessen Bekehrung der betreffende Apostel gearbeitet hat; so trägt Petrus Rom, Paulus Griechenland, Jakobus Jerusalem. Die einzelnen Personen sitzen unter kupfernen Arkaden mit doppelten Säulchen. Die Arbeit gehört den besten Monumenten dieser ganzen Gruppe an. Sind auch die Hände der Apostel etwas grofs geraten, so zeigen doch die im Hochrelief gearbeiteten Figuren eine gewisse Grandezza, gute Verhältnisse, Streben nach Mannigfaltigkeit und Gefühlsausdruck. Figurale und ornamentale Ausstattung (Email) weisen die Arbeit dem Anfang des XII. Jahrh. zu; v. Falke hat sie jüngst dem Kölner Benediktiner Eilbertus (um 1125) zugeschrieben.[115])

Rheinischen Ursprungs dürfte auch ein schönes Portatile der (ehemaligen) Kollektion Spitzer sein. Dieses Schreinaltärchen (33 × 19 × 15 *cm*) mit vier Drachenfüfsen und einem roten Porphyrstein, der von einer mit Ranken gravierten Kupferplatte umgeben ist, hat an der Langseite je drei Elfenbeinplatten, von denen jede mit zwei Aposteln im Hochrelief verziert und gemeinsam von einer vergoldeten Kupferplatte eingefafst ist. Letztere zeigt fortlaufenden Blätterschmuck in Gravierung auf dunkelrotem und grünem Emailgrunde. Die Apostel tragen ein Buch oder eine Rolle in der Hand. An der einen Schmalseite erscheinen unter rundbogigen Arkaden drei Heilige in diakonalem Gewand mit Palme und Buch in den Händen; jedenfalls die hll. Stephanus, Laurentius und Vincentius. Die entgegengesetzte Seite ist jetzt mit einer später hinzugefügten kupfervergoldeten Platte bedeckt. Die Figuren zeichnen sich aus durch eine seltene Weichheit und Feinheit der Darstellung, die vortreffliche Linienführung und die plastische Herausarbeitung lassen die Schnitzereien als spätkarolingische Arbeiten des X. Jahrh. erscheinen, während die Emailarbeiten das Portatile einer etwas späteren Zeit zuweisen.[116])

Einer rheinischen Elfenbein- und Goldschmiedeschule gehört vielleicht ferner ein prachtvolles Portatile der früheren Sammlung Basilewisky an, welche von Paris nach Petersburg in die Eremitage wanderte. Dieses Altärchen (25 × 14 × 16 *cm*) mit vorspringendem Deckel und Boden und mit geflügelten Drachen, deren Körper und Flügel nach oben gerichtet sind, hat einen von vergoldetem Kupfer umrahmten Porphyrstein, auch die beiden Abschrägungen sind mit solchem Metall bedeckt, das durch ein geprägtes Blattornament verziert ist. Die Seitenflächen sind mit den zwölf Aposteln bedeckt und zwar sind auf den Langseiten je fünf, an den Schmalseiten je ein Apostel. Aber nur sechs sind durch die Kunst des Schnitzers hervorgebracht, die sechs andern hat der Emailleur geschaffen, je zwei Elfenbeinrelief der Langseite schliefsen

[114]) Abbild. Rohault de Fleury pl. 350.

[115]) Vergl. Schäfer a. a. O. S. 64; Labarte, »Historie des arts industriels« I, 122; Rohault de Fleury pl. 349. Gelen, l. c. p. 293. »Deutsche Schmelzarbeiten« von v. Falke und Frauberger, Taf. 34.

[116]) Catalogue de la collection Spitzer (Paris) pl. XIII. n. 25. Rohault de Fleury pl. 345. Westwood, »Descreptive catalogue of the fictile ivories« (London 1876) p. 412.

eine Emaildarstellung ein. Während die Elfenbeinfiguren nicht näher gekennzeichnet sind — es sind Ganzfiguren in traditioneller Tracht, mit Nimben und blofsen Füfsen — steht bei den Emailbildern (Büsten) der Name in Schmelz; es sind S. Philippus, S. Thomas, S. Jakobus, Johannes, Bartholomaeus. Diese Darstellungen sind graviert und die Gravierungen mit blauem Schmelz ausgefüllt. — O. v. Falke hat jüngst dieses Altärchen für Godefroid de Claire in Anspruch genommen, seinen Ursprung also in die Gegend der Maas verlegt.[117])

In den Rheinlanden entstanden und erhalten ist ferner der Tragaltar des hl. Willibrord in der Liebfrauenkirche zu Trier (5×22×21 *cm*), welcher ebenfalls wegen einiger Elfenbeinreliefs hier zu erwähnen ist. Dafs der Porphyrstein (von sehr geringen Dimensionen) möglicherweise auf den hl. Willibrord zurückgeht, wurde bereits erwähnt. Ein metallenes Ornamentband mit folgender Inschrift auf braunrotem Email fafst ihn ein: *Hoc altare beatus Willibrordus in honore Domini Salvatoris consecravit. Supra quod in itinere missarum oblationes Domino offerre consuevit; in quo continentur de ligno crucis Christi et de sudario capitis ipsius.* Zwei weitere Inschriften zählen die anderen Reliquien auf, welche in dem Schreine enthalten sind. Den Deckel zieren aufserdem noch zwei getriebene Reliefs mit Darstellung des sitzenden Heilandes zwischen Petrus und Paulus und der betenden Muttergottes zwischen Stephanus und Palmatius.

Die Schmalseiten sind ebenfalls mit Silberreliefs bedeckt, darstellend den Heiland und einige Heilige. Elfenbeinreliefs finden sich nur an den Langseiten in drei vertieften Feldern. Das mittlere Feld enthält vorn die Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem Arm, hinten den Tod der allerseligsten Jungfrau, deren Seele in Gestalt eines kleinen Kindes von ihrem Sohn in Empfang genommen und zwei herabschwebenden Engeln übergeben wird, um von ihnen in den Himmel getragen zu werden.[118]) Die beiden äufseren vertieften Felder enthalten je drei Reihen Bischöfe und Heilige, von denen die mittlere in Elfenbein geschnitzt ist, während die beiden äufsern durch getriebene Figuren gebildet werden. Nur die Langseiten mit der Umrahmung sind in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten geblieben, alles übrige ist im Laufe der Zeit erneuert.

Die Elfenbeinfiguren sind offenbar unter dem Einflusse byzantinischer Vorbilder entstanden und zwar im Anfange des XII. Jahrh. Sie verraten einen Künstler, der seiner Aufgabe nicht vollständig gewachsen war. Feinheit der Darstellung wie Kenntnis des Reliefstiles sind ihm fremd. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs die Arbeiten im Marienkloster in Trier entstanden sind, worauf die beiden mittleren Elfenbeinreliefs hindeuten.[119])

Als letztes Werk der uns hier beschäftigenden Gruppe ist ein Schrein-Portatile in der Kathedrale zu Namur zu nennen, das sich nicht weniger durch den Reichtum der Darstellung, wie durch die vortreffliche Ausführung und Erhaltung der Elfenbeinschnitzereien auszeichnet. Der Altarstein — ein schöner Jaspis, der fast die ganze Oberfläche bedeckt — ist von einer schmalen, vergoldeten Kupferplatte umgeben. Der Holzkern (45 × 23,5 × 17 *cm*) ist auf den Seiten von Elfenbeinplatten bedeckt, welche achtzehn Szenen aus dem Leben des göttlichen Heilandes darbieten. Die Erzählung beginnt auf einer Schmalseite mit folgenden Szenen: 1. Verkündigung. 2. Besuch bei Elisabeth, 3. Präsentation im Tempel. Es folgen auf der ersten Langseite: 4. Die Austreibung des Teufels. 5. Die beiden Blinden. 6. Lobpreisung des Herrn durch das Weib. 7. Der Lahmgeborene. 8. Das chananäische Weib. 9. Der Blindgeborene. An der zweiten Schmalseite 10. Die Himmelfahrt. 11. Der Centurio. 12. Die Tochter des Jairus. An der zweiten Langseite: 13. Das blutflüssige Weib. 14. Die Samariterin am Jakobsbrunnen.

[117]) Catalogue raisonnée par Darcel et Basilewsky (Paris 1874) p. 75. N. 191. Rohault de Fleury, pl. 354. Vergl. »Deutsche Schmelzarbeiten« von O. v. Falke und Frauberger S. 62.

[118]) Mehrfach begegnet uns auf mittelalterlichen Elfenbeintafeln eine noch naivere Auffassung dieser Szene: Die Seele der Muttergottes erscheint auf derselben Darstellung zweimal, nämlich zunächst in den Armen Christi, dann auf den Händen des Engels, so auf einer Platte im Museum zu Darmstadt, im Stifte Klosterneuburg (»Mitteil. der k. k. Zentral-Kommission« XVIII, 168, Fig. 30). Über diese auf byzantinischen Einflufs zurückgehende Darstellung vergl. Detzel, »Ikonographie« I, (1894) 509. Kraus, »Geschichte der christl. Kunst« II, 1, 429.

[119]) Abb. Aus'm Weerth, »Kunstdenkmäler in den Rheinlanden« Taf. LX, Text III, 94 ff. Schmitt, »Kunstschätze der Diözesen Trier, Köln, Münster« (1858) Taf. 35. Rohault de Fleury, pl. 347. Westwood, a. a. O., p. 472. Marx, »Geschichte der Erzdiözese Trier« II, 1, 245.

15. Die Verklärung. 16. Ehebrecherin. 17. Der Blinde am Wege. 18. Die Sünderin Maria Magdalena. — Die einzelnen, von Inschriften begleiteten Darstellungen sind durch runde Säulchen voneinander getrennt, jede Platte hat drei bis vier und mehr Figuren. Oberhalb der figuralen Darstellung zieht sich eine ornamentale Verzierung aus sorgfältig gearbeiteten Blumengewinden hin. Die Elfenbeinarbeiten mit ihren tief geschnitzten Figuren machen in ihrer Ganzheit einen durchaus harmonischen und fast klassischen Eindruck. Man möchte beinahe annehmen, der Schnitzer habe altklassische Arbeiten gesehen. Ob das Portatile in Namur oder in Deutschland entstanden ist, läfst sich schwerlich entscheiden. Das vortreffliche Werk verdankt dem XII. Jahrh. seine Entstehung und wird mit Unrecht von manchen bis ins VIII. oder gar VII. Jahrh. hinaufgerückt.[120])

Wenden wir uns nach der Beschreibung dieser im Rheinlande oder doch in seinen Grenzländern entstandenen Arbeiten dem Süden zu, wo der Name des St. Gallener Mönches Tutilo († 912) an eine in der Schweiz und in Österreich blühende Elfenbeinschnitzschule erinnert, deren Nachblüte ins XI. und XII. Jahrh. fällt, so finden wir hier verschiedene Portatilia, welche dieser späteren Epoche ihre Entstehung verdanken. Hierzu rechnen wir an erster Stelle die beiden, mit Elfenbeinplatten verzierten Schreinaltärchen im Stifte Melk (Niederösterreich), von denen das ältere (31 × 17 × 14 *cm*) um so wertvoller ist, weil sich seine Entstehungszeit ziemlich genau feststellen läfst. Es hat als Altarstein einen Serpentin, der von zwei Silberbänden eingefafst ist, zwischen denen sich eine schmale Elfenbeinplatte befindet. Auf dem ersten Silberbande stehen in Uncialschrift die Worte: *Da sumenda nobis et clemens sacra cruoris Jesu Christe tui misteria corporis.* Nach einer verstümmelten Inschrift des zweiten Silberbandes ist Shwanehild, Gemahlin Ernst des Tapfern (1056—1075) aus dem Hause Babenberg, Stifterin des Tragaltares. Die Elbenbeinreliefs des Deckels zeigen an den Schmalseiten je zwei schwebende Engel, die mit beiden Händen einen Kranz halten, in dem einen befindet sich das Lamm Gottes, in dem anderen die segnende, auf einem Kreuz liegende Hand Gottes. An den Langseiten des Steines sehen wir die vier Evangelistensymbole, vier Seraphim und die Apostel Petrus und Jakobus. Die Figuren sind von kurzer und gedrungener Gestalt. Auf den Seitenflächen des Altars ist des Heilandes Leben in wenigen Zügen veranschaulicht. Die Erzählung beginnt, wie fast immer, mit der Verkündigung, fährt fort mit dem Besuche bei Elisabeth, es folgen Geburt, Verkündigung der frohen Botschaft bei den Hirten, Anbetung der Magier, Wiederfindung des Kindes im Tempel, Taufe Christi, Einzug in Jerusalem,



Abb. 4. Tragaltar im Domschatz zu Hildesheim.

[120]) Abbild. Reusens, »Archéologie« I, 435. Vergl. ferner Westwood l. c. p. 420. Notice sur la cathedrale de Namur par un membre de clergé attaché à cette église, Namur 1851, p. 25. Aigret, »Histoire de l'art industriel«. Bruxelles 1888. Catalogue officiel sur la direction du chan. Reusens Nr. 142, wo man die Elfenbeinarbeiten für das VI. oder VII. Jahrh. in Anspruch nehmen möchte. Corblet, »Histoire du sacrament de l'Eucharistie« (Paris 1886) II, 218. Marshal, »La sculptures et les chefs d'œvres de l'orfrèvrerie Belges« (Bruxelles 1895) 118, wo das Werk richtig dem XII. Jahrh. zugeschrieben wird.

[121]) Vergl. Mantuani, »Tutilo und die Elfenbeinschnitzerei am Evangelium longum« (Strafsburg 1900) 38 ff. und besonders Rahn, »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz« (Zürich 1876) 111 ff.

Abendmahl, den Schlufs bildete wahrscheinlich die Kreuzigung. Leider fehlt die zweite Schmalseite. Die Endstücke sind mit Apostel- oder Prophetengestalten ausgefüllt.

Der Anfertiger der Schnitzerei ist kein Meister in seinem Fache. Er kopierte häufig gesehene Szenen, versuchte sich auch im Reliefstile, aber die Ausführung blieb hinter dem Wollen zurück, er schuf rohe charakterlose Gesichter, wenig proportionierte Gestalten, schablonenhafte Darstellungen.[122])

Das zweite in Melk befindliche Portatile, Johannesaltärchen genannt, (23,5 × 16 × 12 *cm*) hat einen Porphyrstein, der von einer vergoldeten Kupferplatte mit folgender, eingravierter und mit Schmelz ausgefüllten

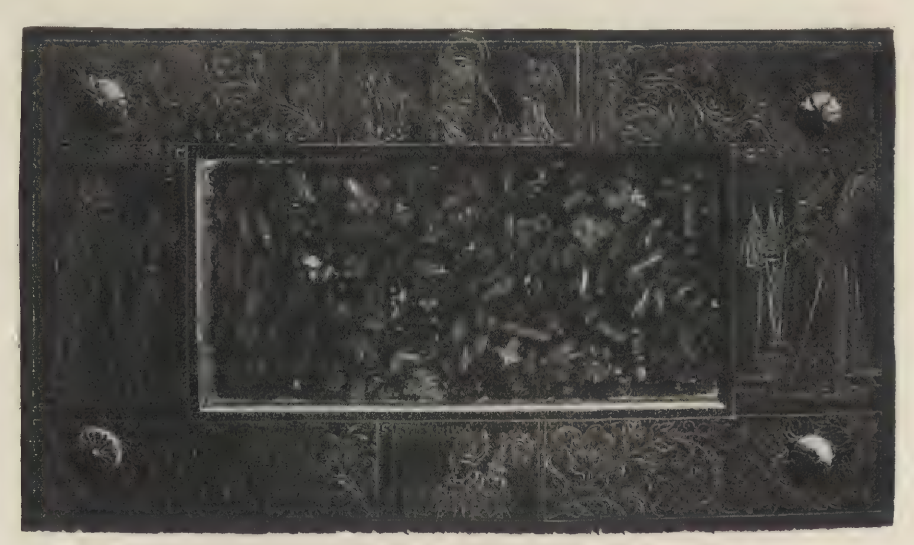


Abb. 5. Tragaltar im Domschatz zu Hildesheim. (Oberplatte.)

Inschrift umgeben ist: *Plus valuit cunctis Joannis voce praeconis* || *En agne Di tollit qui crimina mundi.* Auffallend ist die Bekleidung des oberen Randes mit rotem Sammet. Die Seitenwände haben als Bekleidung folgende Elfenbeinreliefs: 1. Christus in der Mandorla, links und rechts überreicht ein Engel ein Buch und Kreuzzepter, wonach Christus langt (oder vielleicht Petrus und Paulus), weiterhin zwei andere Engel mit Schriftrolle. An der Langseite 2. Die Verkündigung. 3. Geburt Christi (der Vorgang ist zwischen zwei runde mehrgeschossige Türme gestellt). 4. Die Anbetung der Magier. An der zweiten Schmalseite 5. eine der ersten Darstellung entsprechende Szene. Die zweite Langseite zeigt im Unterschiede von der ersten nur zwei Darstellungen, 6. eine aus der Wolke ragende Hand mit einem Kranze, welchen zwei Engel in Empfang nehmen, 7. Christus zwischen zwei halbnackten Figuren, von denen die rechte eine brennende Fackel, die linke einen Fisch in der Hand hält.

Das Johannesaltärchen dürfte ebenfalls noch der zweiten Hälfte des XI. Jahrh. angehören. Die Elfenbeindarstellungen in Hochrelief zeigen den gleichen Charakter wie an dem Shwanehildaltärchen, nur sind sie noch etwas tiefer zu werten. Hier wie dort die gleichen, fast fratzenhaften Gesichter mit den Löchern als Augensterne, die enganliegende Gewandung mit dem kleinlichen Gefältel und den fliegenden Zipfeln.[123])

Unter den zahlreichen Elfenbeinwerken aus dem XI. bis XIII. Jahrh., welche sich in österreichischen Klöstern und Kirchen, vorab in Agram, Klosterneuburg, Salzburg, Seitenstetten erhalten haben, bilden die Reliefs der beiden Melker Altärchen beachtenswerte, wenn auch nicht die schönsten Arbeiten.[124])

[122]) »Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission« XV (1870), Taf. II, Fig. 1 u. 2, S. XXX ff. Darnach bei Otte, »Kunstarchäologie« I, 149. Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« II, 1, 463. Rohault de Fleury pl. 348. Vergl. »Mitteilungen der Zentral-Kommission« XVIII, 1667. Westwood, l. c. p. 457.

[123]) Abb. »Mitteilungen« a. a. O., Taf. I. Rohault de Fleury pl. 349. Vergl. auch »Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission« II, 132. Kraus a. a. O. 462. Westwood l. c. 456.

[124]) Über die österreichischen Elfenbeinwerke, welche 1873 auf der Wiener Ausstellung zahlreich vorhanden waren, siehe »Mitteilungen« XVIII, 168 ff.

Auf süddeutschem Boden sind endlich Schreinaltärchen mit Elfenbeinreliefs noch vorhanden im fürstlichen Museum zu Sigmaringen, im Domschatze zu Bamberg und in Eichstätt. Das erstere (25 × 15 × 14 *cm*) aus dem Anfange des XIII. Jahrh. ist an den Seitenflächen mit (teilweise) neuen Reliefs Christi und der Apostel verziert[125]), das zweite (25 × 15 × 14 *cm*) aus dem XII. Jahrh. ist an den Seitenflächen ebenfalls mit Reliefs der Apostel und verschiedenem Emailschmuck versehen,[126]) das dritte (in Kastenform) ist mit zwei griechischen Heiligen auf dem Deckel und mit durchbrochenen Metallplatten geschmückt.

Aus der dritten von uns oben angeführten Schule sind ebenfalls einige Tragaltärchen mit Elfenbeinreliefs bis auf unsere Tage gekommen, nämlich ein Altärchen zu Osnabrück und zwei zu Hildesheim.[127])

Ferner Lind, »Über den Krummstab«, (Wien), S. 34 ff.

[125]) Vergl. Lehner, »Fürstlich Hohenzollersches Museum zu Sigmaringen«. Metallarbeiten. (1872) 24.

[126]) Pfister, »Der Dom zu Bamberg« (1896) 56 f. Vergl. auch Häutle im »Bericht des histor. Vereins für Unterfranken zu Bamberg«, (Jahrg. 1875), S. 137, wo aufser dem sog. Tragaltare Heinrichs II., wovon später die Rede sein wird, noch „ein tragbarer Altar von purem Golde (soll wohl heifsen aus vergoldetem Holze), fünf oder sechs Fufs hoch" erwähnt wird, der sich noch in der 2. Hälfte des XVIII. Jahrh. im Bamberger Domschatze vorfand.

[127]) Eine Schule zu Hildesheim war bereits von Aus'm Weerth festgestellt, der er aufser den noch zu Hildesheim befindlichen Werken drei Turmreliquiare zu Darmstadt, Hannover und Berlin zuschreibt. Vergl. Aus'm Weerth in Kraus »Real-Enyklopädie« I, 403. Beissel, »Der hl. Bernward von Hildesheim« (1895) S. 19 f.

Der Schrein-Tragaltar im Domschatze zu Osnabrück (22 × 16 × 10 *cm*) mit vorspringender Ober- und Unterplatte, hat auf dem Deckel aufser einem Kristall, welcher die Stelle des Altarsteins vertritt, vier Elfenbeinplatten, nämlich je eine an den Schmal- und Langseiten des Kristalles. An der ersten Schmalseite sieht man die Opferung Isaaks; Abraham hat bereits das Schwert erhoben, da wird es durch eine aus der Wolke ragende Hand Gottes zurückgehalten, der Opferaltar ist von den umzüngelnden Flammen umgeben. Auf den Langseiten sind zwei jüdische Priester dargestellt, der eine hält ein Opferlamm, der andere ein Bündel Ähren hoch empor. Gott sieht mit Wohlgefallen darauf, was durch die Hand Gottes in Segensform angedeutet wird. Die Erfüllung dieser beiden — des patriarchalischen und jüdischen — Opfer zeigt die zweite Schmalseite: Das Lamm Gottes in der von Engeln emporgetragenen Mandorla. Unter der Kristallplatte befindet sich jetzt ein etwas jüngeres Pergament mit der Darstellung Christi auf dem Regenbogen und den vier Evangelistenbogen.



Abb. 6. Tragaltar im Domschatz zu Hildesheim.

Die Elfenbeinreliefs an den Seitenflächen repräsentieren die gewöhnlichen Szenen aus dem Leben Jesu. An einer Langseite beginnend brachte der Künstler die Verkündigung an und zwar aufser dem Engel und der Jungfrau Maria noch eine Magd, wodurch die Szene belebter wird. Die Geburt Christi spielt sich innerhalb eines von zinnengekrönten Mauern umgebenen freien Platzes ab. Maria wird in herkömmlicher Darstellung von einer Hebamme

oder von Salome bedient,[128]) Joseph sitzt zuschauend dabei. Darauf die Anbetung der Weisen. Diese drei Darstellungen werden voneinander getrennt durch minaretartige Mauern, an deren Fufs ein Wächter mit Schild und Lanze dargestellt ist. Die erste Schmalseite zeigt die Kreuzigung in bekannter romanischer Weise. die zweite Langseite bringt nur zwei Szenen zur Anschauung: die Auferstehung Christi oder vielmehr die Frauen am Grabe und die Wächter am Boden und ferner der Auferstandene inmitten der zwölf Jünger, von denen Petrus mit erhobenen Händen vor ihm, fünf andere neben ihm knien. Die zweite Schmalseite endlich zeigt den Heiland, wie er in einer Mandorla von vier Engeln in den Himmel getragen wird, so dafs die ganze Heilsgeschichte durch die Elfenbeinreliefs in kürzester Form zur Darstellung gelangt. Aufser diesen Reliefs hat das Portatile auf dem obern Rande und an den seitlichen Abschrägungen als Schmuck noch vergoldete Silberstreifen, deren Blattornament durch Stempel hergestellt wurde.

Dieses Osnabrücker Altärchen bildet eine schöne Arbeit aus dem Ende des XI. oder dem Anfange des XII. Jahrh. Es scheinen dem Künstler für seine Hautreliefs ältere Vorbilder vorgelegen oder vorgeschwebt zu haben. Lebhaftigkeit der Bewegung, gefällige Draperie der Gewandung, gute Modellierung der Figuren läfst sich nicht verkennen. Durch die Vortrefflichkeit der leider sehr abgeschliessenen Reliefs erinnert es an das zweite Darmstädter Portatile, durch die Wahl der Sujets an das erste Melker Portatile.[129])

Geringere Bedeutung haben die beiden heute noch im Domschatze von Hildesheim aufbewahrten Schreinaltärchen, die uns an die durch St. Bernward hervorgerufene oder vielmehr zur Blüte gebrachte Kunstschule erinnern. Das ältere (25 × 14 × 7 *cm*) hat einen oblongen Serpentinstein, der von einer im XVIII. Jahrh. erneuerten Metallplatte mit Gravierungen (Bischof Bernward, Godehard, Epiphanius, Muttergottes) eingefafst ist. Jede Langseite ist durch vier emaillierte Stäbe in fünf, jede Schmalseite durch zwei Stäbe in drei quadratförmige Felder eingeteilt, worin Elfenbeinreliefs mit den Halbfiguren Christi, nebst acht Aposteln, sowie der Mutter Gottes zwischen vier Engeln angebracht sind; zwei der Engel tragen herzförmige Gefäfse in den Händen. Der Wert der Reliefs ist nicht hoch anzuschlagen, es sind lebenslose, schematische Gestalten (Abb. 4 u. 5).

Die erwähnten trennenden Stäbchen (von 1 *cm* Breite) verdienen Beachtung wegen der Verbindung von Zellen- und Grubenschmelz. In den Fond von blauem Schmelz sind nämlich Vierpafsrosen in der Technik des Zellenschmelzes eingelassen. Diese Verbindung von Gruben- und Zellenemail hat man bisher als charakteristisch für die Zeit des Überganges zur Technik des émail champlevé angesehen, sie begegnet uns wiederholt an Arbeiten des XII. und XIII. Jahrh., z. B. am Karlsschrein zu Aachen, am Dreikönigschrein zu Köln, indes steht nach v. Falke dieses gemischte Email nicht in der Mitte, sondern am Ende der deutschen Schmelzkunst.[130]) Unser Portatile dürfte der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. angehören, darauf deuten die Haltung und Gewandung der Reliefs.

Das zweite Hildesheimer Altärchen (30 × 18 × 14 *cm* mit Füfsen) hat als Altarstein einen weifsen von roten Adern durchzogenen Marmor (Abb. 6). Beachtenswert ist die untere Platte. Sie ist aus Kupfer und mit

[168]) Vergl. Schmid, »Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst« (Stuttgart 1890), S. 38 ff.

[129]) Abb. bei Berlage in den »Mitteilungen des histor. Vereins zu Osnabrück« XI, (1878), Taf. V, S. 313 ff. Schrieven, Dom von Osnabrück« (1901) 55 f. Rohault de Fleury, pl. 351. Vergl. ferner Renard, »Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf« (1902), S. 23. Die von Schrieven gebrauchte und von Renard akzeptierte Bezeichnung „Opfer-Reliquiar" ist durch die Darstellungen auf dem Deckel nicht gerechtfertigt, denn zahlreiche, man möchte fast sagen, alle Tragaltäre sind in dieser Weise ausgestattet. Dafs die Arbeit aber ursprünglich ein Tragaltar und nicht ein Reliquiar war, wie man geglaubt hat, dürfte nicht zweifelhaft sein, trotz des Bergkrystalles, den Neumann (a. a. O. 125) als Hornplatte bezeichnet. Ein zweites von Rohault de Fleury als Tragaltar verzeichnetes und abgebildetes Monument (bei Schrieven S. 61, Berlage Tafel V) hat nur die Form eines Portatile, war aber wohl seit seinem Ursprunge Reliquiar. — Die Abbildungen der Hildesheimer Monumente erfolgt nach Photographien von F. H. Bödeker (Hildesheim), welcher dieselben für diesen Zweck zur Verfügung stellte.

[130]) Vergl. Bock, »Byzantinische Zellenschmelze« (1896) 186. Über die Verbindung von Gruben- und Zellenschmelz Garnier, »Histoire de la verrerie et de l'émail« p. 401 ss. und jetzt besonders v. Falke und Frauberger, »Deutsche Schmelzarbeiten«, S. 18.

Email brun überzogen, durch Wegschaben der schwarzbraunen Masse hat der Verfertiger einen Altar mit Kelch, Patene, Leuchter und vor demselben einen Priester in liturgischer Gewandung, wohl den Geschenkgeber, zur Anschauung gebracht. Die Seitenflächen sind wie das ebenbeschriebene Portatile geteilt und ebenso verziert. Auch hier sehen wir wieder die Träger des neuen Bundes, die Apostel und aufserdem die Muttergottes (mit dem Lilienzepter und einem Apfel in der Hand) zwischen Simeon und Johannes dem Täufer, dieser mit einem Lamm, jener mit dem Jesukinde auf dem Arme. Bei seiner Arbeit hatte der Verfertiger wohl das erste Portatile vor Augen, doch verstand er sich nicht so gut auf die Emailarbeit und bekleidete deshalb die Stäbchen und die Randflächen mit gepresten Silberplatten, in der Schnitzarbeit aber war er seinem Vorgänger etwas überlegen; denn bei allem ihnen anhaftenden Schematismus zeigen die Figuren doch eine gewisse Lebendigkeit in der Bewegung und einen Anflug von Gefühlen und Gedanken. Die Arbeit dürfte um einige Jahrzehnte jünger sein wie das erste Portatile.[131])

Hiermit dürfte die Anzahl der uns erhaltenen Tragaltäre mit Elfenbeinschnitzereien erschöpft sein.[132]) Bilden sie auch nicht besonders hervorragende Monumente mittelalterlicher Elfenbeinschnitzerei, so dürften sie doch etwas mehr Beachtung verdienen, als sie in den kunstgeschichtlichen Werken bislang gefunden haben. (Forts. folgt).

Amaseno (Italien). Beda Kleinschmidt, O. F. M.

[131]) Beide Monumente sind noch nicht publiziert. Vergl. »Führer durch den Hildesheimer Dom« S. 13 f., wo beide Arbeiten etwas zu jung datiert sind, falsch ist auch wohl die Erklärung des Simeon als Joseph.

[132]) Hier möge noch eine Reliefplatte im Museo Nationale zu Florenz genannt werden, welche Graeven als Seite eines Tragaltars verzeichnet, wozu folgende Inschrift am oberen Rande berechtigt: *Hoc altare dedicatum est in cruore Domini Salvatoris victorissimae crucis.* Die Mitte der Platte nimmt Christus ein, gezeichnet nach Apoc. I, 12 ff.; er steht zwischen sieben Leuchtern, hält in der Linken die Schlüssel des Lebens und des Todes, in der Rechten trägt er einen Stern, sechs andere erscheinen darunter, aus seinem Munde geht ein (jetzt abgebrochenes) Schwert hervor. Unter den beiden nächsten Bögen erscheinen zwei fliegende Engel, weiterhin Maria und Johannes der Täufer. Die Arbeit beruht auf byzantinischer Vorlage und stammt aus dem XI. Jahrh. Abb. Graeven, »Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke«. Aus Sammlungen in Italien. Rom, 1900, Nr. 28.

Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage.

I.



„Was in hellenischem Geiste geschehen soll, ist nicht für Geld und Macht zu haben; es mufs aus dem Geist geboren sein und alle Veranstaltungen, welche nur von Amts wegen erfolgen, sind auf diesem Gebiete wirkungslos.

. . . . . . der ideale Zug des deutschen Volks muss kräftiger werden, als zuvor, um die niederen Triebe, welche im Wohlstand und Frieden anzuwachsen drohen, mit sich fortzureifsen, auf dafs ein Atemzug des höheren Lebens auch unser tägliches Treiben durchdringe, dafs auch jeder sinnliche Genufs verklärt und jedes Gastmahl ein Symposion werde."

Ernst Curtius,
(aus der Rede über die öffentliche Pflege von Wissenschaft und Kunst vom 22. März 1870).

Die Besprechung dieser Frage hat aktuelle Bedeutung, weil dieselbe nicht etwa nur den engeren Künstlerkreis, vereinzelte Individuen und dazu den Seelsorger und Jugendbildner berührt, vielmehr bei näherer Betrachtung sich als eine Frage darstellt, welche, tief in das soziale Leben einschneidend, für das Familien- und Staatsleben im weitesten Umfang bedeutungsvoll ist.

In der christlichen Kunst bleibt die Darstellung des Nackten wohl eine sehr begrenzte, besonders im Hinblicke auf die Ausschmückung der Kirchen. Eine gröfsere Freiheit in der Behandlung dieser Gegenstände verbleibt dem Künstler an nicht zu kirchlichem Dienste bestimmten Orten; jedoch ist darum diese Freiheit nicht ohne Riegel, geschweige eine schrankenlose.

Das Erfordernis solcher Darstellungen — auch zu kirchlichen Zwecken — setzt nun mit der Notwendigkeit des Studiums des Nackten, zuvörderst das Erlaubtsein solcher Studien voraus; die Grenze des ‚wie' und ‚wieweit' geben hierbei der natürliche Anstand und die

Inachtnahme alles dessen, was gute Sitte erheischt. Da aber die Verwendung des hierbei erforderlichen lebenden Modells ihre sehr bedenklichen Seiten hat und selbst grofse Gefahren naherückt, da es sich dabei nicht — mit Hyrtl zu sprechen — um die cadaverum sordes der Seziersäle handelt, so wird es gewifs von vielen Seiten dankbar begrüfst werden, wenn wir über die in weiteren Kreisen sich geltend machenden Befürchtungen hinwegzuhelfen suchen.

Die zunächst ganz allgemein gehaltene Stellungnahme zur Darstellung des Nackten in der Kunst zu bestimmen, wird uns wesentlich erleichtert, wenn wir uns vor allem darüber Gewifsheit verschaffen, wie sich das Heidentum (das klassische Altertum), zu dieser Frage gestellt hat.

Karl Otfried Müller, dem wir das treffliche „Handbuch der Archäologie der Kunst" verdanken, welches ein Friedrich Gottlieb Welcker einer Überarbeitung und Neuausgabe nicht unwert fand, mag hier zunächst gehört werden, weil er in diesem Punkte von allen Parteien als einwandfrei betrachtet werden wird. — Er sagt: „. . . . So verbreitet jedoch das Gefühl und der Enthusiasmus für die Schönheit des Körpers an sich war, und so sehr die Künstler die Gelegenheit zu solcher Darstellung suchten: so selten wurde doch diese Gelegenheit willkürlich herbeigeführt, so wenig rifs sich der Künstler vom Leben los, dessen bestimmte Sitten und Einrichtungen bei der Bildung der Kunstformen Beachtung verlangten. . . . . ." Die völlige Nacktheit kam zuerst bei den gymnischen Übungen in Kreta und Lacedämon auf — wie der geschätzte Autor im weiteren bemerkt. — Olympias 15 verliert Orsippos von Megara im Stadion zu Olympion den Schurz durch Zufall und wird dadurch Sieger; Akanthos von Lacedämon tritt nun im Diaulos gleich vom Anfang nackt auf, und für die Läufer ward es seitdem Gesetz. Bei anderen Athleten war die völlige Nacktheit noch nicht lange vor Thucydides aufgekommen. (S. Boeckh C. I. I. p. 554.) Bei den Barbaren, besonders Asiens, blieb der Schurz; hier war es auch für Männer schimpflich, nackt gesehen zu werden (Herod. I. 10) . . . ., dagegen war die Entkleidung des ausgebildeten weiblichen Körpers in der Kunst lange unerhört und bedurfte, als sie aufkam, doch zuerst auch einer Anknüpfung an das Leben; man dachte stets dabei an das Bad, bis sich die Augen gewöhnten, die Vorstellung auch ohne diese Rechtfertigung hinzunehmen. . . ."

Direkte Zeugnisse für die Auffassung der Alten sind die folgenden, gewifs sehr bezeichnenden Stellen aus der griechischen Anthologie; es sind zwei Epigramme Platons auf das Aphrodite-Bild zu Knidos. B. III, X, heifst es:

„Kypria, sehend in Knidos die Kypria, redete also:
„Wehe, wo war's, dafs Mich nacket Praxiteles sah?"
. . . . .

Und unter IX. lesen wir die Worte:

„. . . . . .
Nicht Praxiteles sah, was Frevel ist; . . . . ."

Wegen seiner wenig christenfreundlichen Gesinnung ist hier besonders des unter Septimius Severus und Caracalla lebenden Philostratos des Älteren zu gedenken, den die Gemahlin des Severus, Julia Domna, in ihre gelehrte Umgebung aufnahm. — Im 6. Buche seines „Leben des Apollonius von Tyana" lesen wir: „. . . Du hast auf Gemälden den Herakles des Prodikus gesehen, wie der Jüngling noch nicht seinen Lebensweg gewählt hat, und wie sich Wollust und Tugend um ihn streiten etc." — Die Wollust zeigt die Tracht und den Putz der Hetären, die der Tugend soll an die arbeitsame Hausfrau erinnern: „. . . . . auch unbeschuht ist die Tugend und ihre Kleidung einfach"; sagt er, „sie würde nackt erscheinen, wenn sie nicht den weiblichen Anstand kännte. . . ."

Und Cebes, der Thebaner, nach Plato und Diogenes von Laerte ein Schüler des Sokrates, geht in seiner Darstellung des menschlichen Lebens im „Aufstieg zur Glückseligkeit", einem äufserst anmutig und reich gestalteten Gemälde, noch weiter, so zwar, dafs wir eigentlich die ganze Beschreibung Wort für Wort hierher setzen möchten. Doch versuchen wir, wenn auch in knappester Form, wenigstens das Wesentlichste zu bieten. — Am Eingange eines Gehäges, welches weitere Umfriedigungen und Räumlichkeiten, landschaftlich glücklich verbunden, umschliefst, harrt ein Genius, den Eintretenden gute Lehren fürs Leben zu geben. Doch bald schon begegnen diesen die Verführung, welche ihnen den Taumeltrank reicht, und der Irrtum, welcher Täuschung und Unwissenheit zu kosten gibt. Viele derer, die eingetreten, und welche schon

bald zu Sklaven ihrer Lüste und Begierden und durch der Glücksgöttin unbeständige Gaben noch unglücklicher geworden, sehen sich, vom Laster umgarnt, gar bald dem Schmerze, der Betrübnis, dem Jammer und der Verzweiflung überantwortet. Manchem naht zeitig helfend die Reue — aller aber harren fortgesetzt Mühen und stets sich erneuernde Gefahren, bis endlich von jenen, welche durch die wahre Herzensbildung geführt und durch die Enthaltsamkeit und die Beharrlichkeit gestärkt, der Wohnort der Seligen erreicht wird.

In diesem, einem kostbar gefafsten Juwel vergleichbaren Gemälde ist nun alles Häfsliche und Gemeine vollständig ausgeschlossen. Und wenn sich auch um die Verführung, die Unwissenheit, den Irrtum, die Prahlerei und die Begierde eine Schar von Dirnen mannichfachen Aussehens mit erkünstelten Manieren drängen, so erregen dieselben doch trotz der verdächtigsten Personifikationen keinerlei Anstofs. Dagegen erscheinen die wahre Bildung, die Wahrheit, die Erkenntnis, die Mannheit, Gerechtigkeitsliebe, Mäfsigung, Sittsamkeit, Freimütigkeit, Milde, Enthaltsamkeit und Beharrlichkeit wohlgestaltet, glänzend von Gesundheit und kräftigem Körper, sittsam, schmucklos und ohne üppige Kleidung. Sie geleiten die Aufsteigenden, ermutigen sie und leihen ihnen Kraft und Stütze, bis sie in einem heiligen Haine auf strahlender Aue, dem Wohnort der Seligen, zur Glückseligkeit gelangen: einer schönen Frau von gesetztem Aussehen, in ungekünsteltem Schmucke und einfachem Gewande, die, umgeben von den anderen Tugenden, den bis hierher Gelangten mit ihren Gaben schmückt, wie den Sieger im Kampfspiele.

Also auch hier, wo sich so viele Gelegenheit bot, das Nackte zur Darstellung zu bringen, vermied man es, aber nur darum, weil man von der Kunst höher dachte, weil man, wie Winckelmann[1]) sagt, „den Weg zum Göttlichen durch die Kunst", nicht durch die Nacktheit suchte und man sich bewufst war und blieb, dafs die Kunst eine Art Offenbarung der Götter an die Menschen war; sagt doch auch Schiller:[2])

„Dein Wissen teilest du mit vorgezognen Geistern,
„Die Kunst, o Mensch, hast du allein."

[1]) F. G. Welcker, »Griechische Götterlehre«, Bd. II, S. 107.

[2]) »Die Künstler«.

So ward also die Kunst dem Menschen nicht etwa nur zu vorübergehendem, die Tiefe der Seele nimmer berührenden Empfinden gegeben, sie diente demselben nicht lediglich zum Vergnügen und Sinnengenufs, vielmehr wollte die Gottheit durch die Wirkung des Ewig-Schönen den Menschen zu tieferem religiösen Sinnen und Denken führen, um ihn in voller Harmonie seines Wesens über das Endliche hinaus ins Unendliche, über das Sinnliche ins Übersinnliche hinüberzuleiten. Daher auch zeigt sich selbst die nicht-religiöse Kunst in dem mit der religiösen Kunst vollständig eins, sagt Gügler,[3]) was das Wesen der Kunst ausmacht. Das Wesen der Kunst aber beruhet auf einem vollkommenen Bewufstsein des höchsten, aus der Tiefe der Gottheit entspringenden Gesetzes, jenes belebenden und beseelenden Gesetzes, welches, allem Geschaffenen innewohnend[4]) und einzig den Fortbestand der Dinge sichernd, gleich einem unerschöpflichen Quell, wenngleich auch immer spendend, doch nimmer versiegt.

Die sich somit in der Kunst offenbarende vollkommene Verbindung aller Geistes- und Sinnenkräfte, die das Urbildliche und vollendet Menschliche darzustellen gestattet, läfst daher auch das Göttliche der in diesem Sinne vollendeten Natur erkennen. Doch aus diesen hohen Gaben, aus diesem so bevorzugten Vermögen, erwachsen nicht minder schwere Pflichten, was des Dichters freundliche Mahnung dem Künstler mit dem Worte kündet:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben:
„Bewahret sie!
„Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!"[5])

Wer nun aber in Verkennung dieser Verhältnisse, seine eigne Würde vergessend, seinen Mitmenschen kränkt oder gar zu Verfehlung Anlafs gibt, entweiht die Kunst — macht sich frevelhafter Mifsachtung der ihm obliegenden Pflichten schuldig und versündigt sich nicht etwa nur in dem Verführten, sondern trifft in ihm die ganze Familie — die Gesellschaft und den Staat. — Mahnungen, Warnungen, Drohungen und Strafen füllen im Altertume die Werke der Weisen und gar die streng gehand-

[3]) »Die heilige Kunst, oder die Kunst der Hebräer.« Von A. Gügler. (Landshut, 1814.) — Bd. I, S. 64.

[4]) „Denn von ihm und durch ihn und in ihm (im Griech. „für ihn") ist alles." Röm. 11, 36.

[5]) Ebendaselbst.

habten Gesetzesvorschriften auf griechischem Boden. Eine wahre Fundgrube trefflichster Lehren bietet uns Isokrates, und besonders wichtig ist dabei sein steter Hinweis auf die Vorzeit und die grofsen Männer, die in ihr durch Wort und Tat wirkten; ihm folgen sein Zeitgenosse Aristophanes und später Horaz.[6]) — Über Epaminondas, haben wir in Plutarchs „Pelopidas" (7) das herrliche Wort: „er begann die Wiedergeburt seines Vaterlandes damit, dafs er seinen Mitbürgern den Sinn für Edles und Schönes und den Abscheu gegen Schlechtes einflöfste, indem er vor allem ein edles Schamgefühl erweckte." Zu welchen Erfolgen dies weithin geführt, wie es die Schar der trefflicheren Bürger vermehrt, ist leicht zu erfahren, sowie auch, dafs es zu keiner Zeit an trefflichen Vorbildern oder mahnenden Stimmen gefehlt hat.

Zeuxis malte die Penelope, in welcher das Volk die Sittsamkeit selbst verkörpert sah und verehrte. Im Gegensatze hierzu hatte er auch eine Helena gemalt, als ein Urbild sinnlicher Schönheit. Als er dies Werk jedoch öffentlich gegen Entgelt sehen liefs, nannte man sie höhnend eine Hetäre!

Lucian schildert uns unter Heranziehung köstlicher Werke griechischer Kunst die Panthea, die Gemahlin des Lucius Verus. Welch ein Bild! Doch bei Aufbietung aller Reize der vollendetsten Schönheit sehen wir nichts, was ein christliches Auge verletzen dürfte, nichts, an dem nicht ein jeder mit wahrer innerer Freude verweilen möchte. — Lebhaft erinnert uns dies an jenen herrlichen Ausspruch Goethe's, demzufolge er der hl. Cäcilia zu Bologna im Geiste seine Iphigenie vorgelesen, auf dafs diese kein Wort spreche, was nicht auch jene Heilige ausgesprochen haben würde.[7]) — In der Lucianschen Beschreibung ruft dann, begeistert von dem herrlichen Bilde, Lycinus aus: Und ihr Name? Worauf Polystratus ihn eben so schön und lieblich als passend bezeichnet, und dann der tugendhaften und liebenswürdigen Gemahlin des Abradatas gedenkt, jener Panthea, von der Xenophon in seiner Cyropadie ein so schönes Gemälde entwirft.

Man blieb aber in jenen frühen Tagen nicht etwa nur bei der Inachtnahme des äufsersten Anstandes stehen, sondern verlangte selbst mit unerbittlicher Strenge: „Wahrung des Schicklichen!" Wir verweisen hierfür neben Herodot I, 10, nochmals auf Xenophon, der in dem schon erwähnten Werke I, 2, sagt: „Die persischen Gesetze hingegen sorgen im voraus dafür, den Bürgern die Möglichkeit nach Schlechtem und Schändlichem zu trachten, abzuschneiden. . . ." Wir wollen aber weiter gehen und sehen, wie die Alten den Ausspruch eines Epiktet aus Hierapolis in Phrygien:

„Tugendsam sein, heifst vernünftig sein"

zur Tat werden liefsen.

Gestützt auf die Aussprüche der Alten sagt daher Franziskus Junius[8]) in seinem Werk von der Malerei der Alten („De Pictura Veterum") mit vollem Rechte, dafs der Maler — (vom Bildhauer gilt das gleiche) — bei seinen Werken das Sittengesetz (δικαιοσύνη) nicht vernachlässigen dürfe, hinzufügend, dafs es Dinge gebe, welche man besser zum Nachteil der Geschichte als des Anstandes übergeht. Vornehmlich verletzen aber diesen Anstand, fährt er fort, alle, die mit wollüstigen Gemälden das Herz der Zuschauer frevelhaft zu schändlichen Begierden verleiten. — Aelius Donatus (350 n. Chr.) sagt bei dem Zitate einer Stelle (Eunuch. Act. III, Sz. 5): „Terenz hat jetzt philosophisch bewiesen, welches Verderben die Erdichtungen der Poeten Menschen und Städten bringen, indem sie den zukünftigen Sündern Beispiele von Lastern darstellen." — Noch einer aus den Tagen gröfsten Verfalles und eingetretener Verrohung soll hier gehört werden. Sidonius Apollinaris (geb. 428 n. Chr.) sagt in der Beschreibung seines Landgutes Abitatum (lib. II, ep. 2): „Es ist hier keine Reihe nackender ge-

---

[6]) »Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Altertume« von Dr. Friedrich Cramer. (Elberfeld, 1838.) — Bd. II, S. 274 u. w.

[7]) Brugier — in seiner »Geschichte der deutschen National-Literatur.« (Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung, 1868) — bringt diese Stelle, die ich lediglich aus der Erinnerung niedergeschrieben, eingehender und teils wörtlich, und sagt: „. . . . dafs ihm zum Charakterbilde seiner Iphigenie heilige Jungfrauen der altchristlichen Zeit vorgeschwebt, wenigstens insofern, als ihm die Bilder der hl. Cäcilia und noch mehr der hl. Agatha, die er in Bologna sah, immer und immer wieder vor die Seele traten. „Ich habe mir", schreibt er, „die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geiste meine Iphigenie vorlesen, und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte." (Anmerkung 1, S. 346.)

[8]) B. III. C. 1. § 14.

malter Schönheiten vorhanden, welche, so wie sie die Kunst verherrlichen, den Künstler schänden". — Doch gehen wir weiter zurück, um die Urteile und das Verlangen anderer hervorragender Männer zu vernehmen. Aristoteles sagt (Polit. I, 7. cap. 15): „Die Gesetzgebung mufs dahin wirken, dafs die Jugend „nichts Unanständiges höre oder sehe". . . . . Die Behörden haben mithin darüber zu wachen, dafs unanständige Gemälde oder Bildsäulen nirgends geduldet werden. Von Plato (de leg. 1, 2. Steph. 656 a—d. Bip. 8 p. 65) vernehmen wir das Wort: „Wo also in einem Staate gute Gesetze herrschen, wird da die Kunst in Scherz und Ernst volle Freiheit haben? Wird da der Künstler die Kinder seiner weisen Mitbürger und die gesamte Jugend lehren dürfen, was immer ihm Vergnügen macht, gleichviel, ob er sie dadurch für die Tugend heranbildet oder sie für die Liederlichkeit erzieht?"

So fehlte es an Mahnungen und Warnungen an keinem Orte und zu keiner Zeit, auf dafs es keinem ergehe, vernehmen wir Cicero in den tusculanischen Unterredungen (III, c. 11), wie jenem Enkel des Tantalus, des Pelops Sohn, Urenkel des Zeus, den wir wie weggeworfen, mutgebrochen erblicken!

„Nicht doch — spricht er —
„Nicht doch, ihr Freunde, zu mir hergetreten,
„Hinweg! dafs nicht den Guten meine Nähe,
„Mein Schatten schade! solche Macht des Greuels
„Ist meinem Körper eingedrückt."
(Ebendaselbst III, 12.)

Hier ist gewifs auch die Stelle, wo wir den grofsen Mahner und Warner aus den Blütetagen der Renaissance: „Savonarola" zu hören verpflichtet sind. Derselbe gab öffentlich die Versicherung, dafs die Künstler vor ihren eigenen Schöpfungen schaudern würden, wenn sie das Ärgernis und den Schaden, den sie durch dieselben den Leuten aus dem Volke für ihre Seele verursacht hätten, so vollständig kennten, wie er. (Rio 2, p. 423. — Jungmann, »Ästhetik« II, 3. Aufl. Cit. 66*).

Friedrich Cramer sagt dann im ersten Bande des schon erwähnten Werkes (S. 393): „. . . so galt auch bei den alten Römern die Scham für die erste und die Krone aller Tugenden." — Aus den „Alt-Indischen Sprichwörtern"[9]) wäre hierfür mit Leichtigkeit eine Blumenlese gleich einem reichen Straufse duftenden Lotus' zu sammeln; es sei hier nur ein Vers aus der ‚Weisheit des Brahmanen' geboten:

„Von allen Tugenden ist Scham genannt mit Recht
„Die Mutter, keine hat so blühend ein Geschlecht.
„Die Tugendmutter, Sohn, sie ehre, wie du ehrst
„Die eigne Mutter, der du nie den Rücken kehrst,
„Solange du sie hast vor Augen, lieber Sohn,
„Bist du unwürdigen Versuchungen entflohn."
(Friedr. Rückerts Werke, 5. Bd. — »Die Weisheit des Brahmanen« I, 4. Stufe, Schule 33.) —

Dazu sei nimmer vergessen, was Horaz in der VI. Satyre des I. Buches 81 u. w. sagt: „Er selbst war zu allen Lehrern mein unbestechlicher Führer. Kurz, er hielt mich durch die Scham (die erste der Tugend) von allen schändlichen Vergehungen, ja selbst von dem Vorwurfe rein."

Cato's Ausspruch (Diog. Laert. 7, 54. Plut. de audiendis poëtis 29, e. Hor. Sat. I, 6, 83, Heindorf), er liebe mehr die, welche erröten, als die, welche erbleichen, denn die Röte sei die Farbe der Tugend, war der Ausspruch aller Römer. — Die alte römische Schamhaftigkeit fing um die Zeit des Krieges mit Perseus an zu verfallen, und mit ihr sank auch ächter Römersinn und ächte Römertugend, wie uns die Geschichte des Jugurtha leider nur allzu deutlich zeigt. (Piso b. Plin. h. n. 17, 25.)

Fassen wir nur diese wenigen Mahnworte zusammen, dann zeigt sich, dafs die hier angeregte Frage, weit über den Rahmen der Kunstgeschichte hinaus gehend, auch die Sittengeschichte berührt, und damit, wie wir schon eingangs bemerkten, eine Frage der Staatsraison wird, da die Geschichte lehrt, wie mit dem Zusammenbruch von Scham und Sitte die Stützen des Staates wanken und der Verfall beginnt. (Forts. folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[9]) In diesem reichen Schatze ererbter Weisheitslehren finden sich nicht nur die Mittel*) diese Tugend zu fördern und zu festigen, sondern auch eine Fülle freundlichmahnender Worte: „Was jemand mit Tat, Gedanken und Worten beständig treibt, das reifst ihn mit sich fort; darum tue Gutes." (Otto Böhtlingk »Ind. Spr.« III. Teil S. 91) Ebend. Bd. I S. 70: „Bis zur Leichenstätte nur gehen Verwandte und Freunde mit dir; dann kehren sie um und du mufst nun ganz allein weiter gehen: tue also gute Werke, (damit du nicht ohne Geleite seiest)."

*) Ebend. Bd. II. S. 215, 1. Vers. v. unt. — S. 231, 1. V. v. ob. — S. 275, 2. V. v. ob.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XXII. (Mit Abbildung.)

39. Hochgotisches silbermontiertes Kokos-Reliquiar des Domes zu Münster. (Katalog Nr. 542.)

Häufig begegnen glatte wie mit eingeschnittenen Ornamenten und Darstellungen versehene Kokosnüsse als Kern für Pokale und Reliquiare in der Renaissance, äufserst selten in der gotischen Periode; die hier abgebildete, bereits im XIV. Jahrh. gefafste, erscheint aus diesem Grunde, wie ihrer ganz schwarzen, glänzenden Färbung wegen, als eine Seltenheit ersten Ranges. Dafs sie als solche auch damals schon geschätzt wurde, beweist ihre Montierung, namentlich ihre Bekrönung durch die viel ältere Bergkristallfigur, die stets, und besonders auch um diese Zeit, als grofse Merkwürdigkeit und Kostbarkeit galt. Aus Arabien, der Heimat des Kristallschnittes, scheinen diese fast immer für die Bergung von Reliquien ausgehöhlten Figuren und Phiolen des X. und XI. Jahrh. manchmal erst einige Jahrhunderte später ins Abendland gekommen zu sein, wo sie sich in den Kirchenschätzen, namentlich Deutschlands, zumeist als Reliquienbehälter gefafst, nicht gerade zahlreich erhalten haben. (Vergl. die ziemlich vollständige Aufzählung derselben in der Abhandlung von G. Humann »Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen«, Heft XVIII. S. 5—17.) — Im vorliegenden Falle handelt es sich um eine Löwenfigur, die durch Umdrehung des Kopfes und Ausrüstung mit einer Siegesfahne in ein Lamm verwandelt ist, ohne Zweifel, um die nähere Beziehung zum Behälter herzustellen, der aber wohl kaum als Ciborium gedient haben könnte, eher zur Aufbewahrung eines, in der damaligen Zeit der Regel nach aufs kostbarste gefafsten Agnus-Dei von Wachs. Die eingeschnittenen Palmettenverzierungen, die für diese arabischen Bergkristalle als geradezu charakteristisch bezeichnet werden dürfen, hatten hier die Schenkelmarkierung, die freilich zum Lamm wenig pafst, bewirkt, und gekerbte Einschnitte markieren den Schwanz. Ungemein roh ist die Befestigungsart der vergoldeten Kreuzfahne, die mit dem plumpen Halsband in Verbindung gesetzt ist; und von diesem zweigt, wiederum mittelst eines Scharniers, das die Horizontalhöhlung der Figur verdeckende rohe Plättchen ab. Desto feiner erfunden und ausgeführt ist die überaus einfache Silbermontierung, die in der ringsum ausgezackten Einfassung, den drei mit ausgesparter Ranke verzierten, vergoldeten Vertikalbändern, dem ebenfalls ausgezackten kleinen runden Trichter mit Fufs besteht, durch ein zierlich, gewulstetes vergoldetes Ananasknäufchen mit ihm verbunden. In diese einfachen Formen gliedert sich das flache Manubrium mit seinen kräftigen Rippen vortrefflich ein, gerade zu dem schmucklosen runden Fufse höchst passenden Übergang bildend. Als Verbindungs- (zuweilen auch Bekrönungs-) Ring schon im XIII. Jahrh. auftauchend, hat es sich bis ins XV. Jahrh. erhalten. — Die an sich nicht gerade leichte Lösung ist hier durch einen wohl zweifellos westfälischen, Goldschmied der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. so harmonisch geboten, dafs das Auge mit voller Befriedigung weilt auf diesem in jeder Hinsicht originellen Reliquiare, zu dem mir keine Parallele bekannt ist.



Schnütgen.

Bücherschau.

Papst Pius X. Dieses, Bd. XVI, Sp. 283 angezeigte Lebensbild des hl. Vaters von Anton de Waal hat bereits seine zweite Auflage erlebt. In dieser ergänzten Auflage konnte einiges, was sich auf den gerade verstorbenen Papst bezog, wegfallen, mufste manches auf den neuen Papst Bezügliche nachgeholt werden, auf Grund weiterer Berichte wie der früher noch nicht zugänglichen Hirtenbriefe des Bischofs und Patriarchen. Sorgfältiger durchgeführt erscheint daher das Bild des neuen Papstes, schärfer in seinen Umrissen, bestimmter in seinem Ausdruck, lebendiger in seinem Eindruck; was sich früher mehr als Kombination nahe legte, tritt jetzt als klare Anschauung auf, und der Charakteristik liegt mancher Erlafs, manche Ansprache und Bemerkung zugrunde, die dem hl. Vater bald das Vertrauen der ganzen Welt erworben haben, wie es vom Verfasser aus der unmittelbarsten Beobachtungssphäre heraus in rührenden Worten wärmster Pietät bezeugt wird. Die weiteren Akte Seiner Heiligkeit, namentlich die auf Liturgie und Kunst bezüglichen, werden wohl auch dem Illustrationsapparat, der dem Buch soviel Interesse und Anmut verleiht, aktuell wirkenden Zuwachs verschaffen. D.

Der Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par Cabrol, Paris Letouzey 1903 (vergl. diese Zeitschrift XVI, 189), behandelt in seinem fast ganz von Leclercq gelieferten Fasc. III: Afrique — Agneau, aufser diesen beiden sehr bedeutsamen Artikeln namentlich auch die Agape. — Die altafrikanische Liturgie, vor wie nach Nicäa, wird besonders hinsichtlich ihres lateinischen Charakters gewürdigt; die afrikanische Archäologie, über deren Bedeutung die französischen Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte so viel Licht verbreitet haben, kommt namentlich durch ihre mannigfachen und eigenartigen Baudenkmäler in ungeahnter Weise zur Geltung. — Die Kenntnis der Agapen wird durch reiches Text- und Abbildungsmaterial erheblich erweitert; Agaune (St. Maurice im Rhonethal) auf Grund der Inschriften klargestellt, unter Bezugnahme auf den merkwürdigen Verroterie-Schrein im berühmten Kirchenschatze. — Agneau weist die älteste Verwendung des Lammes nach, seine Symbolik und deren verschiedene Typen an der Hand zahlreicher Bilder. — Auch an dem soeben erschienenen Fasc. IV: Agneau — Alexandrie ist Leclercq zumeist beteiligt, indem die Hauptartikel von ihm herrühren: Die Katakomben der hl. Agnes, die mit Einschlufs der konstantinischen Grabkirche u. der St. Agnes-Basilika auf Grund der neuesten Ausgrabungen und Funde in reichster Illustrierung besprochen werden; — Die Ackerbautreibenden (Clafsen), die einen weiten Rahmen abgeben für ländliche Eigentumsverhältnisse, Ansiedelungen, Kulturen, Pfarreien usw.; — Akhmin, die oberägyptische Nekropole, aus der in den letzten 20 Jahren so viele kostbare Textilien, vornehmlich durch deutsche Forscher, zu Tage gefördert sind. — Alexandrien, dessen erster archäologischer Teil hier seinen Abschlufs findet, die umfängliche Topographie: Baudenkmäler, Katakomben, Inschriften, Katechetenschule, Bibliothek usw. behandelnd, an der Hand zahlreicher Abbildungen. — Den Agnus Dei von Wachs, die früher bis in die altchristliche Zeit zurückgeführt wurden, aber vor dem IX. Jahrh. nicht nachweisbar sind, ist hier (von Henry) nur ein kürzerer Artikel gewidmet. — Überall tritt gründliche Forschung zutage, die das ganze Material, nicht nur das literarische, vollkommen beherrscht und für das weite, flüssige Gebiet zahllose neue Grundlagen schafft. Glück auf für den rüstigen Fortgang! S.

Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrh. (1430—1460). Von August Schwarsow. Mit 5 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1903. Teubner. (Preis 4,— Mk)

In die Geschichte der deutschen Malerei des XV. Jahrh., die bis vor kurzem noch in Dunkel gehüllt war, hat das letzte Jahrzehnt mancherlei Licht gebracht und dieses entspringt vornehmlich den drei sozusagen neuentdeckten Malern Konrad Witz von Basel, Hans Multscher von Ulm, Lucas Moser von Weil, bez. ihren Hauptwerken, den Altären. 1. in Basel und Genf (letzterer von 1444), 2. in Sterzing (1456—1458), 3. in Tiefenbronn (1431 oder 1451), Diese Werke unterzieht der Verfasser einer sorgsamen Analyse und findet ihr Charakteristikum in der plastischen Grundlage der Bildanschauung, dem Wetteifer der Malerei, mit ihren Mitteln die Wirkung von Skulpturwerken auf einer Schmuckwand wiederzugeben. Bei dem Bestreben, für diese Eigentümlichkeit die Ursprungsstätten zu suchen, gelangt der Verfasser zuerst nach den Niederlanden (van Eyck und der Meister von Flémalle, die wiederum an Dijon anknüpfen), sodann nach Nürnberg (Imhof-Altar), wie nach Köln, wohin Meister Stephan aus Meersburg die gemeinsamen Eindrücke gebracht hatte, um sie im Anschlufs an die lokalen Traditionen selbständig zu verarbeiten, endlich nach Leipzig, wo (Paulinerkirche) der abgebildete Altar merkwürdige Analogien zeigt. — Die „nordische Renaissance“ als Korrelat zu der viel früheren südlichen Renaissance in Pisa ist das Endergebnis der geistreichen Studie. T.

Veit Stofs und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn, von Berthold Daun. Mit 89 Abbildungen in Autotypien. Leipzig 1903. Hiersemann. (Preis kart. 10,— Mk., geb. 12,— Mk.)

Obwohl Veit Stofs als einer der fruchtbarsten und bedeutendsten Künstler Deutschlands im späten Mittelalter bezeichnet werden mufs, so fehlte doch eine zusammenfassende Studie über ihn. Der Hauptgrund dafür mag in dem Umstande zu suchen sein, dafs die Werke des Meisters, der in Krakau und Nürnberg nacheinander mit grofsem Erfolge geschaffen hatte, zu sehr zerstreut, von beiden Kunstzentren aus einseitig geprüft wurden. Der Verfasser hat das Verdienst, das gesamte Material zusammengestellt, gesichtet und zu einer klaren Monographie verarbeitet zu haben, in der dem Bilderschatze mit Recht die führende Rolle zu-

fällt. Die ersten 100 Seiten beschäftigen sich ausschliefslich mit den authentischen Werken des Meisters, die um verschiedene Exemplare vermehrt sind. Die folgenden 20 Seiten sind den Schulwerken, namentlich denen des Schülers Paul, gewidmet. Auf 25 Seiten kommt der Sohn des Meisters, Stanislaus, zur Geltung, der, spätestens 1494 nach Krakau zurückgekehrt, etwa 30 Jahre die Werkstatt des Vaters weiterführte in emsigster Tätigkeit. Die Frage nach der Abhängigkeit des alten Stofs von Wolgemut wird im Sinne der Freiheit entschieden, im letzten (V.) Kapitel eine Anzahl von Schnitzwerken, zum Teil auch abbildlich, vorgeführt, die dem Meister fälschlich zugewiesen werden. Die gründliche Arbeit ist eine Ehrentafel für einen der originellsten und kraftvollsten Künstler des deutschen Mittelalters. G.

Bernardo Daddi von Georg Graf Vitzthum. Mit sieben ganzseitigen Abbildungen in Autotypie. Leipzig 1903, Hiersemann. (Preis 4,— Mk.)

Von einem Florentiner Maler Bernardo sind drei signierte und datierte Werke bekannt. Der Verfasser beweist durch eingehende Vergleichung, dafs dieser Bernardo jener Daddi sei, dem Vasari den Freskenschmuck der Kapelle Pulci in S. Croce, sowie des Tores S. Giorgio zu Florenz zuschreibt, und der 1347 zwei Zahlungen erhielt für das Altarbild des von Orcagna errichteten Tabernakels in Or San Michele zu Florenz. In Bernardo Daddis Werken werden dann zwei Perioden unterschieden: eine erstere (1328 bis 1330), worin er aufser einer dreiteiligen Altartafel der Uffizien auch jene Fresken gemalt und einerseits sich an Giotto, anderseits an die Sienesen angeschlossen habe, eine zweite (nach 1330 bis 1348), worin er Andrea Pisano und Orcagna näher getreten sei, und aus der neun wichtige Altartafeln erhalten seien. Die Beziehungen des Meisters zu andern Malern seiner Zeit und Gegend werden eingehend besprochen, wobei freilich häufig aus Einzelheiten, welche sich aus der verschiedenartigen Technik, aus Inhalt und Komposition der Bilder ergaben, allgemeine Schlüsse über Stil und Typenbildung gezogen sind. Die klar disponierte und systematisch durchgeführte Anlage der Arbeit ermöglichte es dem Verfasser, aus den unsicheren Grundlagen feste Anhaltspunkte zu gewinnen und, auf sie weiterbauend, dankenswerte Ergebnisse zu bieten. Die Abbildungen sind gut, der Preis mäfsig, Das Ganze gereicht darum auch der rührigen Verlagshandlung zur Empfehlung. Steph. Beissel.

Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern, I. Band des Regierungsbezirkes Oberbayern, sind seit unserer Anzeige in Bd. XV, Sp. 92, um die Lieferungen XXII und XXIII: Stadt- und Bezirksamt Mühldorf und Altötting: Zwei Bücher Text und zwei Atlashefte, Tafel 251 bis 274, gewachsen, die von den Leitern v. Bezold, Riehl, Hager unter Mitwirkung anderer Gelehrter und Künstler bearbeitet sind. (München 1902 und 1903, Albert.)

Dank der längst bewährten Leitung nimmt das bayerische Inventarisationswerk frischen Fortgang; Reichtum und Vortrefflichkeit der teils in den Text aufgenommenen, teils den glänzenden Folioatlas füllenden Abbildungen gehen Hand in Hand mit dem umfänglichen und zuverlässigen Text, der vor allem auch eine Kunstgeschichte des Landes sein soll, hinsichtlich seiner Eigenart in Ursache und Wirkung, so dafs die lokalen Gesichtspunkte überall dominieren.

Mühldorf zählt gerade nicht zu den bevorzugten Bezirken trotz seines Alters; aus der romanischen Periode ist Hervorragendes nicht erhalten geblieben, aus der Frühgotik der doppelgeschossige Zentralbau einer Totenkapelle, desto reicher setzt das XV. Jahrh. ein, aber die meisten spätgotischen Bauwerke haben im XVII. und XVIII. Jahrh. grofse Umgestaltungen erfahren; die spätgotische Holzplastik weist zahlreiche, aber nicht gerade bedeutende Denkmäler auf, die Steinplastik beschränkt sich vornehmlich auf Grabmäler.

Altötting, zumeist von Hager mit offenbarer Vorliebe behandelt, ist eine Perle unter den Bezirken nicht so sehr, weil Architektur und Plastik, Malerei und Goldschmiedekunst aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters wie aus der Renaissance durch zahlreiche und charakteristische Denkmäler vertreten sind, die zum Teil durch Künstler des Bezirkes ausgeführt, allerlei Spezialitäten aufweisen, sondern namentlich auch deswegen weil 1. die Gnadenkapelle in Altötting sich durch die eingehenden Untersuchungen des Verfassers als ein gerade durch seine Einfachheit höchst merkwürdiger karolingischer Zentralbau (Marienkapelle) herausgestellt hat, 2. den zwischen der Salzach und dem Wöhr-See mehr als einen Kilometer sich hinziehenden Kammrücken die Veste Burghausen beherrscht, eine grofse mittelalterliche Befestigungsstadt, die fünf Kirchen umfafst, eine mächtige Schlofsanlage mit spätgotischer Aufsen- und frühgotischer Innen-Kapelle, endlich den alten Mauerring mit seinen Türmen, 3. das berühmte „Goldene Rössel" der Altöttinger Schatzkammer, ein französisches Emailwerk um 1400, zu den gröfsten Kostbarkeiten der Welt zählt. — Mit grofsem Verständnis geprüft, mit Liebe beschrieben, mit aller Sorgfalt abgebildet, wecken diese eigenartigen Denkmäler, wie manche anderen ein ganz besonderes Interesse. Schnütgen.

Flugschriften des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer werden von dem Breslauer Verlag Trewendt & Granier angemeldet, die als das I. Heft (zu 50 Pf.): Häusliche Kunstpflege von Professor Dr. Karl Masner, Direktor des Schlesischen Museums, versenden, einen im Kindergärtnerverein gehaltenen Vortrag. Von dem Einflufs ausgehend, den die Frau auf die Ausstattung der Wohnung auszuüben pflegt, bietet er eine ganze Reihe von sorgsamen Beobachtungen wie praktischen Ratschlägen, die, gesund und verständig, in die Empfehlung der Selbständigkeit, also der Individualität, wie der Einfachheit ausklingen, und in deren Voraussetzung: künstlerische Erziehung der eigenen Persönlichkeit, wie der ihr anvertrauten Jugend. B.

Abhandlungen.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

V.

B. Schrein-Tragaltäre.

(Fortsetzung.)



n zweiter Stelle möge die Aufzählung und kurze Beschreibung der vornehmlich mit **Email** gezierten Portatilia folgen, welche zwar an Bedeutung die vorgehende Gruppe übertreffen, chronologisch ihr aber folgen.

Dem Kenner mittelalterlicher Kunst sagen wir nichts Neues mit der Bemerkung, dafs zur romanischen Zeit die Schmelzkunst besonders in rheinischen Klöstern blühte, ihm ist durch die Forschungen von Labarte und Darcel, von de Linas und Bucher, von Bock und Kondakoff hinlänglich bekannt, dafs die Technik des Zellenschmelzes schon manches Jahrhundert vor Christus in Persien geübt und von dort oder aus einem der zentralasiatischen Länder im II. oder III. Jahrh. unserer Zeitrechnung nach Europa übertragen sein soll. Jahrhunderte lang liebte man es in Konstantinopel, die verschiedensten Gegenstände durch den hochentwickelten Zellenschmelz (émail cloisonné) auszustatten, bei dem man auf der goldenen Unterlage, dem Rezipienten, die Umrisse der Figuren in Form kleiner „Zellen“ aus überkant gestellten Stegen auflötet; diese Zellen füllt man mit farbiger Glasmasse und bringt letztere in kleinen Öfen oder Muffeln zum Schmelzen. Die Kostbarkeit des Materials oder auch altheimische Kunstüberlieferung veranlafste die rheinischen Klosterkünstler, statt des Goldes zur Unterlage Kupfer zu nehmen und anstatt die Zellen aufzulöten, die Konturen durch den Stichel in den Rezipienten selbst einzugraben und in diese Gruben die blauen, roten, weifsen Glasmassen zu bringen, wodurch sie die Technik des Grubenschmelzes (émail champlevé) schufen oder weiter ausbildeten. Man kolorierte aber meistens nur den Hintergrund oder einzelne Details, wie den Heiligenschein; die menschlichen Figuren wurden von den rheinischen Künstlern gewöhnlich auf ausgespartem, vergoldetem Metall in gravierter, ausgeschmolzener Innenzeichnung hergestellt.[133]) — Neben den grofsartigen Reliquienschreinen zu Köln, Siegburg, Deutz, Aachen usw. waren es besonders die Tragaltäre, welche die romanischen Goldschmiede mit den glänzenden Farben dieses Schmelzes zu verzieren pflegten und welche uns darum über die Entwickelung der neu emporgeblühten Technik Kunde geben. Wir finden sie besonders im Rheinlande, aber auch an der Maas und in Norddeutschland. Eine Klassifizierung dieser Altäre war bisher kaum versucht worden, wenn man von einigen allgemeinen Zusammenstellungen absieht; fehlte es uns ja bisher überhaupt an einer Geschichte des germanischen Grubenschmelzes, während der byzantinische Zellenschmelz in dem Prachtwerke des Grafen Swenigorodskoi eine ausführliche Darstellung gefunden hatte. Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf bot nun die beste Anregung und zugleich ein seltenes Studienmaterial zur Ausfüllung dieser Lücke in unserer kunsthistorischen Literatur. Als eine köstliche Frucht der Ausstellung besitzen wir jetzt das monumentale Werk von Otto v. Falke und H. Frauberger: „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902“, worin Direktor v. Falke zum ersten Male mit umfassender Kenntnis aller Monumente den Entwickelungsgang des germanischen Email unter Beigabe ganz vorzüglicher Illustrationen fast aller bedeutenden Denkmäler eingehend darlegt. Unsere Studie war bereits geschrieben, als das hervorragende Werk erschien, doch konnten wir die wesentlichen Resultate der darin niedergelegten Forschungen noch dankbar benutzen, indem wir bezüglich vieler Einzelheiten auf v. Falkes Werk selbst verweisen.

Wir beginnen unsere Aufzählung wieder mit den rheinischen Monumenten, da sie an Zahl und Wert bei weitem den ersten Platz einnehmen. Hatte man sie bisher in verschiedenen klösterlichen Werkstätten

[133]) Über die Technik des Email vergl. neben Bucher, »Geschichte der technischen Künste« I, 12 ff., besonders Schulz, »Das byzantinische Zellenschmelz« (Frankfurt 1890), 32 ff., Kondakoff, »Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails« (Frankfurt 1892) 96 ff.

entstehen lassen mit einem allgemeinen Hinweis auf Köln oder Siegburg, so hat jetzt v. Falke das Benediktinerkloster St. Pantaleon in Köln als die Kunstwerkstätte bezeichnet, wo die meisten hervorragenden Grubenschmelzarbeiten entstanden sind, hier herrschte während des XII. Jahrh. „eine Schaffenskraft auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst und eine künstlerische Tätigkeit, die ohne Gleichen dastehen", hier blühten seit dem Beginn des XII. Jahrh. drei bedeutende Meister, von denen zwei nach v. Falke aufser andern Werken auch eine Reihe Portatilia schufen. Der älteste unter ihnen ist Eilbert.

Der Name Eilbert ist bereits seit langem in der mittelalterlichen Kunstgeschichte bekannt und berühmt; ihn trägt ein jetzt im „Welfenschatz" befindliches Portatile (35 × 20 × 13 *cm*): *Eilbertus Coloniensis me fecit.* Während es schon Bucher und neuerdings Molinier der Kölner Schule zuschrieben, läfst es Neumann auf sächsischem Boden entstehen von einem Künstler, dessen Wiege in Köln gestanden hat. v. Falke hat nun in Eilbertus den ersten bedeutenden Meister von St. Pantaleon erkannt, der in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. lebte. Das mit seinem Namen bezeichnete Altärchen ist ein Werk, das durch seinen reichen Figurenschmuck wie nicht minder durch die verschiedenen Emailarten vollauf die Beachtung verdient, welche die Kunstgeschichte ihm widmet. Anstatt des Altarsteines hat das (jetzt der Füfse beraubte) Portatile mit vorspringender Ober- und Unterplatte eine durchsichtige Bergkristallscheibe, unter der ein Pergamentblatt mit Christus auf dem Regenbogen und den Evangelistensymbolen liegt; ringsherum sitzen die zwölf Apostel auf lehnlosen Stühlen und halten Rollen mit je einem Glaubensartikel in der Hand — ein Bild des letzten Weltgerichtes, wobei die Apostel auf zwölf Thronen sitzen werden. Links davon an der Schmalseite sind vier Szenen aus dem Leben Mariä (Verkündigung, Besuch bei Elisabeth, Geburt, Opferung), rechts vier aus dem Leben Jesu (Kreuzigung, Auferstehung, Abstieg, Himmelfahrt) angebracht. An den Seitenflächen sieht man achtzehn Vertreter des alten Bundes, nämlich zwölf Propheten und Jakob, Balaam, David, Salomon. Zwei Inschriften an den vorspringenden Platten gaben den Grund für die Auswahl dieser Figuren an. Die untere Inschrift besagt, dafs „die vom Himmel Erleuchteten (Propheten) voraussagten, was später erfolgte", während oben „die von Gottes Lehre erfüllten Apostel bezeugen, dafs die prophetischen Reden nicht falsch sind".[134]) Besondere Beachtung verdienen die trefflichen Emailarbeiten, worin der Künstler einen weisen Wechsel eintreten liefs. Auf der oberen Fläche sind die Figuren durch Gravierung in vergoldetem Metall mit schwarz ausgeschmolzener Innenzeichnung ausgespart, die Hintergründe sind blauer Schmelz, während an den Seitenflächen die Figuren durch farbigen Grubenschmelz mit vergoldetem Hintergrund gebildet sind. Die trennenden Pfeiler zeigen Zellenschmelz. Die sinnige Auswahl der Figuren, die sorgfältige Ausführung der verschiedenen Email- und Goldarbeiten, namentlich die warm gestimmten Emailtöne auf Goldgrund fast in Art der byzantinischen Zellenschmelze weisen unserm Eilbertus-Altärchen unter den erhaltenen Portatilien einen hervorragenden Platz an und lassen den Urheber als einen tüchtigen Goldschmied erkennen.[135])

Demselben Meister schreibt v. Falke auf Grund stilistischer Eigentümlichkeiten noch mehrere andere Tragaltäre zu. An den Eilbert-Altar reiht er zunächst den Mauritius-Altar in der Pfarrkirche zu Siegburg (33 × 22 × 16 *cm*); die Auswahl der Figuren deckt sich teilweise mit dem Eilbert-Portatile. Längs des Porphyrsteines hat der Künstler die zwölf Apostel unter rundbogigen, weifs emaillierten Arkaden und auf Stühlen eingraviert; der Hintergrund ist blauer Schmelz. An den Schmalseiten des Steines sieht man links die Kreuzigung, darüber die Taube des Heiligen Geistes und Gott Vater; unter dem Kreuze steht eine nackte Figur, benetzt von dem Blute des Erlösers; es ist Adam, dessen Befreiung aus dem Limbus hier versinnbildet wird. Auf der entgegengesetzten Seite erscheinen die drei Frauen am Grabe mit Salbbüchsen, darunter die Begegnung der Maria Magdalena und des Heilandes, darüber die Himmelfahrt Christi. Die Seitenflächen sind

[134]) *Coelitus afflati de Christo vaticinati*
Ibi praedixerunt quae post ventura fuerunt.
Doctrina pleni fidei patres duodeni
Testantur facta non esse prophetica dicta.

[135]) Abb. und eingehende Würdigung bei Neumann, a. a. O. S. 152. Vergl. ferner Bucher, »Technische Künste« I, 14. Labarte, l. c. III, 112. »Deutsche Schmelzarbeiten«. Taf. 17—19.



Abb. 7. Tragaltar im Kgl. Museum zu Brüssel. (Oberplatte.)

mit sechszehn Prophetengestalten geziert; es sind gravierte Figuren auf abwechselnd hell- und dunkelblauen Feldern, welche durch emaillierte Säulchen voneinander geschieden sind. Die Bodenfläche ist mit geometrischen Mustern in Braunfirnis bedeckt, eine Inschrift zählt die im Innern enthaltenen Reliquien auf.[136])

Mit dem Mauritius-Altärchen ist eng verwandt das Portatile in der ehemaligen Benediktiner-Abtei zu M. Gladbach (29 × 20 × 15 *cm*). Die Deckplatte mit dem oblongen Altarstein (Verde antico, 13 × 7 *cm*) zeigt an der Schmalseite die so häufig wiederkehrenden Vorbilder des neutestamentlichen Opfers (Abel, Abraham, Melchisedech), auf der entgegengesetzten Seite deren Vollendung, nämlich Christus am Kreuze, daneben die Ecclesia und die Synagoge, auf Erdkreisen sitzend, diese mit Kelch und Kreuzesfahne, jene mit Gesetzestafeln, Speer und Rohr. An den Langseiten sieht man Moses und Job, der einen Schild mit dem Worte: *Patientia* trägt, sowie die Propheten Isaias und Zacharias. Die Langseiten der Seitenflächen zeigen auch hier die Apostel unter rundbogigen Arkaden, die erste Schmalseite die Auferstehung Christi in drei Szenen; die zweite Schmalseite ist geziert durch den auf dem Regenbogen sitzenden Heiland, ihm zur Seite Maria und Johannes und zwei Engel. Die Figuren auf ausgespartem Metall mit ausgeschmolzener Gravierung stehen auf abwechselnd blauem und grünem Grunde. Dieses Portatile ist ebenso sorgfältig gearbeitet wie vortrefflich konserviert.[137])

Ferner ging aus der Hand Eilberts hervor ein Portatile der frühern Sammlung Spitzer, jetzt im Besitze von Martin le Roi (Paris). Der feingeäderte Porphyrplatte dieses Altärchens (31 × 16 × 16 *cm*) ist mit den von Eilbertus oft verwendeten Darstellungen: Abel, Abraham, Melchisedech geziert; ferner brachte er an David, Salomon, Malachias und Isaias, sowie Moses mit der ehernen Schlange; endlich die Kreuzigung zwischen Ecclesia und Synagoga. Alle Darstellungen — mit Ausnahme von Moses — sind von Inschriften begleitet. Während an den Langseiten der Seitenflächen die Apostel auf blauem, grün umrandetem Hintergrunde sich abheben, sieht man an den Schmalseiten Christus zwischen Johannes und Markus, Maria zwischen den Erzengeln Raphael und Gabriel. Der Boden ist mit geometrischen Mustern, die aus Schmelzfirnis ausgespart sind, vollständig bedeckt. Man sieht an dieser Arbeit, deren Figuren nach Rohault de Fleury „ausgesuchte Feinheit" zeigen, wie der Meister bei Ausschmückung seiner Altärchen sich zwar stets in denselben Ideen bewegte, jedoch seine frühern Werke niemals einfach kopierte.[138])

Der „Welfenschatz" besitzt noch ein zweites Altärchen von der Hand Eilberts. Dieses Portatile (28 × 17 × 11 *cm*) mit vorspringenden Ober- und Deckplatte und mit rundem Konsekrationsstein, der von einem sehr geschmackvollen Muschelornament eingefafst wird, zeigt an den beiden Schmalseiten der Oberplatte die vier Kardinaltugenden als Frauengestalten dargestellt: die Prudentia trägt vor der Brust eine kreisrunde Scheibe mit dem Bilde einer Taube, die Temperantia giefst aus einer Kanne Wasser in ein Gefäfs, die Fortitudo stützt sich mit der Linken auf einen länglichen Schild, in der Rechten hält sie einen Speer mit einer dreilappigen Fahne, die Justitia endlich hält eine Wage. Abweichend von den frühern Arbeiten hat der Meister auch die Seitenflächen geziert: eine Langseite zeigt Christum auf dem Regenbogen zwischen Maria und Johannes Baptista, denen sich je zwei Apostel anreihen, auf der Gegenseite Maria mit dem Kinde zwischen den Evangelisten, auf den Schmalseiten die andern Apostel, (die Bekleidung an einer Seite ist verschwunden). „Im vollsten Mafse ist die Komposition dieser Apostelbilder zu rühmen, die noch heutigen Künstlern zum Vorbilde dienen könnten", wie Neumann bemerkt. Der Rand der vorspringenden Unter- und Oberplatte ist mit Zellenschmelz bedeckt, die Abschrägungen mit gestanzten Metallstreifen. Bei

136) Abb. Aus'm Weerth, Taf. 47 1–1b. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 20—22. — Dieses Monument heifst Mauritius-Altar, weil es laut einer Inschrift auf Pergament dem hl. Mauritius geweiht ist: *Hoc vere est altare S. Mauritii martyris et gloriosi ducis.*

137) Abb. Clemen, »Kunstdenkmäler«, Kreis Gladbach und Crefeld (1896) Taf. V, Fig. 15. Aus'm Weerth, Taf. 31. Bock, »Rheinlands Baudenkmäler«, M. Gladbach, S. 20. »Deutsche Schmelzarbeiten,« Taf. 23, 24.

138) Catalogue de la collection Spitzer, »Orfévrerie réligieuse«, pl. IV n. 13.

den Figuren der Oberplatte sind nur die Karnationsteile in Metall ausgespart, die Gewänder und Hintergründe dagegen ganz in Email ausgeführt, an den Seitenflächen aber sind die Figuren ganz durch Gravierung in Metall gebildet. Die Arbeit zeigt den Meister im Vollbesitze technischen und künstlerischen Könnens.[139])

Endlich bezeichnet v. Falke als eine Arbeit des Eilbertus das von uns an dritter Stelle erwähnte Portatile des Darmstädter Museums; es soll den Reigen der Eilbert-Werke eröffnen, ihm folgen der Eilbert- und Mauritius-Altar, der zweite im „Welfenschatze", der M. Gladbacher und Pariser Altar. Eilbert lebte im zweiten Viertel des XII. Jahrh.

Die Tätigkeit dieses Meisters wurde aufgenommen und in St. Pantaleon fortgesetzt



Abb. 8. Tragaltar im Kgl. Museum zu Brüssel.

durch den Goldschmied und Schmelzwirker Fridericus, der erst durch die Forschung v. Falkes Namen und Gestalt erhielt. Von seinem Vorgänger unterscheidet er sich durch einen scharf ausgeprägten Stil, noch mehr aber durch seine Ornamentik; v. Falke schreibt ihm folgende Portatilia zu: die beiden Engel-Altärchen in Berlin und Bamberg, das Portatile in Xanten, Maria im Kapitol zu Köln und den Gregorius-Altar in Siegburg.

Die zuerst genannten Monumente erhielten ihren Namen von den Engeldarstellungen auf der Oberplatte des Portatile. Das Schreinaltärchen im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin (27 × 20 × 14 *cm*) hat einen grünen, gefleckten Serpentin, an dessen Schmalseite sich zwei Cherubim mit vier Flügeln befinden, Stein und Cherubim sind umgeben von sechzehn Engelbüsten in Vergoldung auf blauem Emailgrund; sie sind begleitet von der Inschrift: *Cherubim quoque et Serafim proclament et omnis — Celicus ordo dicens: decet laus et honor, Domine.* Auf der obern Plattenkante steht mit goldenen Buchstaben auf blauem Grunde: *In omnem terram exivit sonus et in fines orbis verba eorum. Amen.* An den Seitenflächen sieht man folgende gravierte und ausgeschmolzene Figuren auf blauem Emailgrunde: die zwölf Apostel und die Propheten Elias, Elisäus und Henoch. Der Altar ruht auf Greifenklauen, oben sind Ringe zum Aufhängen des Portatile angebracht, jedenfalls um die darin geborgenen Reliquien bequemer zeigen zu können; er entstand um 1150.[140])

Das Engel-Portatile im Domschatze zu Bamberg (28 × 16 × 14 *cm*) wird von der Tradition (auch von Labarte) als ein Geschenk des Kaisers Heinrich II. an seine Lieblingsschöpfung bezeichnet, nach Stil und Emailschmuck gehört es der Mitte des XII. Jahrh. an, in die nächste Nähe des Berliner Altärchens. Auch hier die Cherubim und Seraphim mit der fast gleichen Inschrift, auf den Seitenflächen ebenfalls die zwölf Apostel sowie Christus und Maria auf vergoldetem Metall, die Innenzeichnung ist mit vielfarbigem Glasflufs ausgeschmolzen. Die Vortrefflichkeit der Arbeit stellen zwar dem Künstler ein gutes Zeugnis aus, aber deshalb dieses Portatile als vorbildlich für alle anderen zu bezeichnen, wie Garnier tut, geht selbstverständlich nicht an.[141])

[139]) Neumann, »Reliquienschatz«, Nr. 17. S. 144 ff.

[140]) Rohault de Fleury, »La Messe« pl. 357. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 33, 34.

[141]) Abb. Labarte, »Album« pl. 108. »Histoire« III, 39, 108. Garnier, l. c. p. 413. Pfister, »Dom zu Bamberg«, (1896), 57. Dieses Altärchen wird irrtümlich vielfach als in München befindlich bezeichnet, wo es sich allerdings eine zeitlang befand.

Das Viktor-Altärchen in der Stiftskirche zu Xanten ist eine einfache, fast rohe Arbeit (23 × 15 × 9 *cm*). An den Schmalseiten des im Jahre 1725 entfernten Steines sehen wir das Opfer Melchisedechs und Abrahams, diese beiden Darstellungen samt deren Steine sind umgeben von achtzehn Medaillons mit vierzehn Brustbildern von Heiligen und den vier Evangelistensymbolen. An den Seitenflächen wieder die Sitzfiguren Christi, Mariä und der Apostel.[142])

Auch das schöne Altärchen der Kirche Maria im Kapitol zu Köln hat an den Schmalseiten des Steines zwei alttestamentliche Opfer, nämlich Abel und Melchisedech, diese sowie der Stein sind aber nicht wie in Xanten von Figuren, sondern von einem gestanzten Laubornament umgeben, in den Ecken sind die Evangelistensymbole angebracht. Die Langseiten der Seitenflächen zieren die durch vergoldete, glatte Säulchen getrennten Apostel in stehender Haltung, je sechs umgeben den Heiland und die Muttergottes, die Schmalseiten zeigen im Gegensatze dazu Vertreter des alten Bundes: David zwischen Isaias und Jeremias auf der einen, Salomon zwischen Jonas und Habakuk auf der andern Seite, wie die Apostel durch Säulchen voneinander getrennt und durch Spruchbänder gekennzeichnet.[143])

Als das bedeutendste Portatile des Fridericus ist das sog. Gregorius-Altärchen (37 × 23 × 17 *cm*) in der Pfarrkirche zu Siegburg zu bezeichnen. An den Schmalseiten des grünen Serpentinsteines sieht man acht Szenen aus dem Leben Jesu, sie sind samt dem Steine von einer grofsen Schar Jungfrauen, Kriegern, Bischöfen, Kirchenlehrern — 32 an der Zahl — umgeben; die vier Seitenflächen zeigen sechzehn Prophetengestalten, die durch vergoldete Säulchen voneinander getrennt werden. Die Figuren sind, wie bei der ganzen Gruppe, durch Gravierung auf Metallgrund hergestellt, die Innenzeichnung wurde mit rotem oder schwarzem Schmelz ausgefüllt; die Hintergründe bilden rechteckige grüne, blaue, weifse Emailplatten. Der Boden, durch Schmelzfirnis verziert, ruht auf vier kupfervergoldeten Tiergestalten. Das Portatile welches durch die exakte Arbeit einen vortrefflichen Eindruck macht, hat an den Abschrägungen der obern und untern Platte dasselbe Stanzblech wie der Ursula- und Maurinus-Schrein in Köln. In der Halbfigur eines betenden Mönches mit der Beischrift: *Fridericus,* womit der zuletzt genannte Schrein geziert ist, erkennt v. Falke den Verfertiger dieses Reliquiariums und der aufgezählten Portatilia sowie zahlreicher anderer Werke, den zweiten Leiter der St. Pantaleonwerkstatt, worin er während des dritten Viertels des XII. Jahrh. tätig war. In seiner frühesten Arbeit, dem Berliner Portatile, schlofs er sich noch eng an Eilbert, nahm dann aber eine neue, wesentlich zeichnerische Stilrichtung an, um später unter dem Einflusse der Maas-Schule zur malerischen Schmelzarbeit überzugehen; als Schmelzmaler steht er, wie v. Falke sagt, unübertroffen da, er ist der beste deutsche Schmelzwirker.[144])

Wer die bisher übliche Anschauung von der Entwickelung des germanischen Email kennt, dem wird es aufgefallen sein, dafs weder das Mauritius- noch das Gregorius-Altärchen in Siegburg entstanden sein soll, beide vielmehr Kölnern Meistern zugeschrieben werden. Nahm man doch bis in jüngster Zeit eine blühende Emailschule in der grofsen Benediktinerabtei Siegburg an, wo noch heute eine ganze Reihe bedeutender Schmelzarbeiten aufbewahrt werden. Wenngleich wir hier keine Geschichte des deutschen Schmelzes schreiben, so können wir doch die Bemerkung nicht unterlassen, dafs nach den Untersuchungen v. Falkes die Existenz einer Siegburger Schule völlig „in der Luft hängt", und dafs keiner der bereits von Aus'm Weerth für diese angebliche Schule beigebrachten Gründe stichhaltig ist, wie in den „Deutschen Schmelzarbeiten" weitläufig nachgewiesen wird. Hier möge nur folgendes berührt werden. Anlafs zur Aufstellung einer Lokalschule in Siegburg wurde vorzüglich das Vorhandensein zahlreicher Schmelzwerke daselbst. Indes beweist dies noch nicht, dafs diese Arbeiten in Siegburg angefertigt wurden; man kann sie auch anders-

---

142) Abb. Aus'm Weerth, Taf. 17[4]. Clemen, »Kunstdenkmäler«, Kreis Mörs, (1892), Seite 129. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 29, 30.

143) Abb. Bock, »Das heilige Köln«, Taf. XXIX. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 31, 32.

144) Abb. Aus'm Weerth, »Kunstdenkmäler«, Taf. 49[1]. Rohault de Fleury, pl. 352. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 27, 28.

woher bezogen haben. Zudem ist es ja Tatsache, dafs im Mittelalter Kirchen und Klöster häufig durch Geschenke von auswärts bereichert wurden, worauf neulich Humann durch eine fleifsige Zusammenstellung mit Nachdruck aufmerksam gemacht hat; Kaiser Heinrich II. z. B. beschenkte die Kirchen zu Magdeburg, Halberstadt, Quedlinburg, Bamberg, Trier, Verdun, Cluny, Monte Cassino mit kostbarem Kirchengerät.[145]) Diese zahlreichen Geräte stammten aber wohl zumeist aus derselben Werkstatt. Ist nun die Existenz einer Siegburger Schule mehr als zweifelhaft, so kann es also nicht befremden, wenn die oben aufgezählten, jetzt weit zerstreuten Altärchen zwei Meistern zugeschrieben werden, die zudem an einem Zentralpunkt deutscher Goldschmiedekunst safsen.

Neben den rheinischen Werkstätten blühte die Email- und Goldschmiedekunst besonders an den Ufern der Mosel und Maas, hier in Lüttich, Maestricht und an andern Orten, dort in Trier, wo Erzbischof Egbert die Kunstbestrebungen aufs höchste beförderte und wo noch heute mehrere prachtvolle Werke seinen Ruhm verkünden, nicht an letzter Stelle der sog. Egbertschrein. Dieses höchst wertvolle Monument, eins der edelsten und vollkommensten Werke der Goldschmiedekunst des X. Jahrh., liefs Egbert laut einer Inschrift als Reliquiarium anfertigen, als Behälter verschiedener kostbarer Reliquien, u. a. für die Sandale des Apostels Andreas. Eine zweite Inschrift lautet: *Hoc altare consecratum est in honore S. Andreae apostoli.* Man hat deshalb dieses Monument als Tragaltar bezeichnet. Indes der sog. Altarstein ist so winzig klein (24 *mm* im Quadrat) und an einer so ungünstigen Stelle angebracht, dafs das Reliquiarium trotz der zweiten Inschrift wohl nie als Altar gedient hat und auch nicht dafür geeignet war. Man wird daher diese prachtvolle Schöpfung Egberts aus der Reihe der Tragaltäre ausschalten müssen.[146]) Indes besitzt Trier heute doch noch zwei Tragaltäre, die wohl auch von Trierern Goldschmieden angefertigt wurden, nämlich das schon erwähnte Willibrordi-Portatile und ein Altärchen im Domschatze aus dem Ende des XII. Jahrh. ($25 \times 16 \times 10$ *cm*), eine schlichte Arbeit, deren Deckel später erneuert und deren Seitenflächen mit vergoldetem Kupfer- und Silberblech bekleidet sind. Die Abschrägungen der obern und untern Platte sind mit gestanzten Ornamentstreifen bedeckt, die ein anmutiges Muster von Vögeln und Vierfüfslern zeigen. Email findet sich nur am Boden und zwar das sog. Email-brun. In demselben sind ornamentierende Streifen mit einer Inschrift ausgespart, welche die in dem Schreine enthaltenen Reliquien nennt.[147])

Aus dem Gebiete der Maas, wo die Schmelzarbeit einstens eifrige Pflege fand, sind uns aufser dem früher besprochenen tafelförmigen Altärchen zu Augsburg und dem Schrein-Altärchen der Kollektion Basilewsky nur noch zwei Portatilia bekannt geworden, eins in der (frühern) Sammlung Spitzer und ein zweites in Brüssel. Ersteres ruht auf vier Löwen. Auf der oberen Platte sieht man die Kreuzigung: vier Personen sind gerade beschäftigt, Christus ans Kreuz zu nageln. Zur Linken stehen drei Juden, von denen einer einen Nagel in der Hand hält und Befehle zu geben scheint; ebenso haben zur Rechten drei Juden Platz genommen. Die Personen sind in vergoldetem Metall ausgespart, die Innenzeichnung mit rotem Glasflufs ausgeschmolzen, der Hintergrund ist schmutzigblau. Das Kreuz ist grün emailliert, der Nimbus Christi rot. Die Darstellung ist von der Inschrift begleitet: *Vinea mea electa. Quomodo conversa in amaritudinem me crucifigis.* Auf den Seitenflächen haben die zwölf Apostel Platz genommen, die Technik ist wie an der Oberplatte. Das Altärchen gehört dem Ende des XII. Jahrh. an.[148])

Der schönste Tragaltar, welcher aus einer Werkstatt der Maasgegend hervorging, gelangte aus der Abtei Stavelot in das Musée national (Cinq.) zu Brüssel (Abb. 7 u. 8). Der Altarstein, ein Bergkristall, ist in einen grofsen Vierpafs

[145]) Vgl. Humann in »Repertorium für Kunstwissenschaft« XXV, (1902) 33 ff.

[146]) Abb. Aus'm Weerth LV (Chromo). Palustre et Barbier de Montault, »Le trésor de Trèves«, (Paris) Taf. III—V. Bock, »Byzantinische Zellenschmelze«, Taf. III—IV, S. 93—106. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 5, 6. Aus'm Weerth hält den Altarstein für Email, Labarte für feines Mosaik, Barbier de Montault für phönizischen, Bock und v. Falke für antik-römischen Ursprunges. Labarte erklärte die zweite Inschrift für spätere Zutat, wohl mit Unrecht.

[147]) »Katalog der Düsseldorfer Ausstellung« (1902), N. 688.

[148]) Catalogue de la collection Spitzer (»Orfévrerie religieuse«), pl. VIII, n. 14.

eingeschlossen, jede Rundung enthält eine der folgenden Szenen: Kirche, Synagoge, Thore von Gaza, Jonas vom Walfisch ausgespieen. In den Zwickeln sind vier Vorbilder angebracht: Opfer Abrahams, eherne Schlange, Abel, Melchisedech. Die Schmalseiten der Deckplatte werden ausgefüllt durch folgende Darstellungen: Abendmahl, Pilatus, Geifselung, Kreuztragung, Kreuzigung, Frauen am Grabe. Die Seitenflächen zeigen eine seltene Darstellung, das Leiden der zwölf Apostel. Die Personen stehen auf farbigem Grunde, die Gewänder sind zumeist emailliert, Köpfe und Hände in vergoldetem Metall ausgespart.[149]) Die vortreffliche Modellierung und Ausführung verrät einen tüchtigen Meister. Der Rand der vorspringenden Platten ist mit Inschriften bedeckt; oben liest man:

Quam colit ecclesia, crux, mors, victoria
Christi per sanctos patres patriarchas atque prophetas
Ante figurata fuit et praesignificata
Et tamen haec ceca mundum credit synagoga,

Worte, die den reichen Bilderschmuck der Deckplatte erklären. An dem untern Rande steht, Bezug nehmend auf das dargestellte Martyrium:

Hi que scripsere doctore domino dedicere
Horum firmata plagis et morte probata
Et celebrata simul horum divinitus ore
Istorumque pio pariter sane ita cruore.

Das Altärchen wird wohl kaum in der Abtei Stavelot selbst, jedenfalls aber nach deren Anweisung vor dem Jahre 1200 entstanden sein. v. Falke hat es einem Schüler des Godefroid de Claire und dem dritten Viertel des XII. Jahrh. zugeschrieben.[150])

Endlich haben wir noch einige Tragaltäre mit Email zu nennen, die in Norddeutschland entstanden sind, wo nach v. Falke Hildesheim der Mittelpunkt des Schmelzbetriebes war. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, auf die charakteristischen Merkmale dieser Schule näher einzugehen, wir haben nur die dort entstandenen und uns erhaltenen Portatilia kurz zu beschreiben. Dahin gehört zunächst ein Tragaltar (21 × 14 × 11 *cm*) im „Welfenschatz". Der kleine Porphyrstein zeigt an den Schmalseiten das Opfer Abrahams und Melchisedechs, an den Langseiten die vier Evangelistensymbole; an den Seitenflächen sieht man die zwölf Apostel als Halbfiguren dargestellt. Von der vorspringenden Deck- und Bodenplatte trägt nur noch die untere geometrisches Zellenemail. Die Figuren sind auch hier in vergoldetem Metall ausgespart; eigentümlich sind dem emaillierten Hintergrund zahlreich zerstreute Goldtupfen, welche wohl mehr als Verzierung denn als Haltepunkte dienen sollen. Das Portatile zeigt bereits den allmählichen Verfall der um 1150 auf ihrer Höhe angelangten niedersächsischen Schule.[151])

Norddeutschen Ursprunges ist wohl auch das ziemlich roh gearbeitete Portatile (16 × 12 × 8 *cm*) im fürstlichen Museum zu Sigmaringen. Der braune Marmorstein ist von Silberblech mit getriebenen Ornamenten umrahmt. An den Seitenflächen sieht man die Halbfiguen der Apostel abwechselnd auf weifsem, grünlichem, hell- und dunkelblauem Emailgrunde, durch rote, grüne und weifse Emailstreifen voneinander getrennt.[152])

Endlich möge hier noch ein Altärchen (17 × 8 × 8 *cm*) im South Kensington Museum zu London genannt werden, das nach den Angaben von Rohault de Fleury mit deutschem Email geziert und um 1200 entstanden ist. Auf der obern Decke ist die Kreuzigung, an den Seitenflächen sind die Büsten der Apostel dargestellt.[153]) (Forts. folgt.)

Roma. Beda Kleinschmidt, O. F. M.

[149]) Über den Unterschied zwischen Maas- und Rhein-Email s. Roddaz, »L'art ancien à l'exposition nationale Belge«, (Bruxelles 1882), 25, und jetzt v. Falke, »Deutsche Schmelzarbeiten«, S. 61 ff.

[150]) Abb. Reusens, »Archéologie« (éd. 2) I, 434. Rohault de Fleury, pl. 354. Ausm Weerth, in »Bonner Jahrbücher« XLVI, (1869), 157 ff. Renard, »Die Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902«, S. 14. »Deutsche Schmelzarbeiten«, S. 76.

[151]) Neumann, »Reliquienschatz«, S. 150 ff. v. Falke, S. 112.

[152]) Hefner-Alteneck, »Kunstkammer von Hohenzollern-Sigmaringen«, (München 1866), Taf. 49, (farbig).

[153]) Rohault de Fleury, »La Messe« V, 30.

Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage.

II.

Was aber kann und darf nun die christliche Kunst darstellen?



s gibt Szenen, welche wohl der Historiker und Dichter, doch nie der Maler oder bildende Künstler darstellen kann; viele aber gibt es, welche auch ersteren darzustellen nie gestattet werden kann und darf.

„Gut und fromm ist jedes Wissen,
„So es frommt den Menschenkindern,"

singt der Sänger von „Dreizehnlinden". Kehren wir hier nochmals zu den Heiden zurück, so weist uns zunächst Aristophanes in seinem Werke: „Die Frösche", Richtung und Ziel.

Euripides: „Hab' etwa denn nicht nach wirklicher Sag' ich das von der Fädra gedichtet?
Aeschylos: „Nach wirklicher, wohl; doch bergen ja mufs Bösartiges, wer ein Poet ist,
„Und nicht vorziehen, noch zeigen dem Volk. Denn sieh, unmündige Knäblein
„Zu verständigen, sind Lehrmeister bestellt; den Erwachsenen aber die Dichter.
„Ja durchaus liegt Nutzbares reden uns ob."
(V. 1051—54.)

Was hier von dem Dichter durch Aeschylos verlangt wird, das ist auch für den Maler und jeden darstellenden Künstler Gesetz! — Auch was das ästhetische Gefühl und das allgemeine menschliche Empfinden verletzen würde, mufs in den Kreis des Undarstellbaren verwiesen werden. So zum Beispiel viele jener schrecklichen Martyrien, durch die in entmenschter Grausamkeit im Blute der Heiligen berauschte Wüstlinge tausende und abermals tausende jeden Alters und Geschlechtes den leidensreichen Pfad hinauf zum Throne Gottes sandten. Denn hier wird ein Grad des Gräfslichen erreicht, den keines Meisters Hand mehr bezwingt. Doch gibt es gerade bei den Martyrien wiederum Szenen, welche zwar für die Darstellung äufserst dankbar sind, aber nahe an die Grenze des Nichtdarstellbaren reichen. Hier bleibt Vorsicht geboten; hier eben zeigt sich der Meister in der Wahrung des Schicklichen. Man vergesse in solchem Falle nie Goethes Vorgehen und frage sich ernstlich, ob eine der genannten Heiligen gleich lilienreine Jungfrau, das Bild ohne zu erröten, wohl betrachten dürfte! Gerade ihm, dem grofsen Altmeister mufs sich das Verlangen der alten nach „Schicklichkeit" tief in die Seele eingegraben haben; sagt er doch im Tasso:

„Ein einzig Wort: Erlaubt ist, was sich ziemt."
(V. 257.)
„Willst du genau erfahren, was sich ziemt, (V. 264.)
„So frage nur bei edeln Frauen an."
(II. Aufz., 1. Auftr.)

Hier mufs der Künstler mit angeborenem und anerzogenem feinem Empfinden prüfen, ob er befähigt ist, den Gegenstand so zu durchgeistigen, dafs er, wie Schiller es in seinem „Archimedes und der Schüler" ausspricht, den Beschauer gleichsam zwingt, die Göttin zu erschauen, doch nicht in ihr das Weib. — Diese Höhe der Kunst haben die Alten in ewig mustergültiger Weise zu erreichen vermocht. Und so ungeduldig der Geist nach Fortschritt drängt, sagt Ernst Curtius,[9]) eine gesunde Fortentwickelung ist nicht möglich, wenn wir das Vermächtnis des Altertums von uns weisen"; hören und beachten wir sie darum, denn:[10])

„Nicht allein der scharfe Stachel,
„Süfser Seim auch ward den Bienen:
„Meiden wir das Gift des einen,
„Mufs uns doch der andere dienen."

Über die Weise, wie dies geschehen und noch heute zu ermöglichen ist, fehlt es uns, Gott sei's gedankt, nicht an den erforderlichen Hinweisen. Die Beschreibungen und Besprechungen von Zeitgenossen und Augenzeugen sind hier zu wertvoll, als dafs wir sie nicht näher erörtern sollten. Einerseits erkennen wir daraus die unvergleichliche Schönheit dieser Werke, andererseits vernehmen wir, wie, wodurch, auf welchem Wege man das anzustrebende Ziel erreicht hat. Greifen wir aus vielem sofort das Vollendetste aber auch das Bedenklichste heraus. — Die griechische Anthologie bewahrt uns ein Epigramm des Antipatros (B. V.) auf die Anadyomene des Apelles, welches lautet:

„Die von der Mutter soeben, der See, auftauchende Kypris,
„Sieh des Apelles Werk, welches der Pinsel erschuf
„Wie mit der Hand sie das Haar, durchnäfst vom Wasser, gefafst hat,
„Und den gefeuchteten Schaum so aus den Locken sich drückt.
„Selbst nun werden sie sagen, Athene sowohl als Here
„Nicht um die Schönheit mehr gehn wir zum Streite mit dir."

---

9) »Die Kunst der Hellenen«. Rede vom 13. März 1853.

10) »Dreizehnlinden«. XIV. 1. (sub. fin.)

Wie das Bild aber erschienen, das Augustus dem Tempel des Asklepios zu Kos entnahm und zu Rom dem göttlichen Cäsar heiligte, seinem Vater die Urheber seines Geschlechtes weihend,[11]) das sagt in einer für uns aufserordentlich dankenswerten Stelle Cicero: „Der Körper der koischen Venus, heifst es dort, ist kein Körper, sondern etwas Körperähnliches; und jede darüber verbreitete und mit der Weifse gemischte Röte ist kein Blut, sondern nur etwas Blutähnliches."[12]) Wie dies zu verstehen ist, erfahren wir aus einer weiteren Bemerkung des grofsen Redners, dessen Schriften man wahrlich nicht allein um der hohen sprachlichen Vollendung willen studieren sollte: „Darauf, sehe ich, legst du viel Gewicht, dafs die Götter eine Gestalt haben, an der aber nichts Massives, Festes, Greifbares, Hervortretendes sei, sondern eine reine, glatte, durchsichtige bleibe." Uns dies verständlicher zu machen, diene eine Stelle bei Petronius Arbiter (Satyr.). Er spricht von den Meisterstücken des Zeuxis und jenes apellenischen Werkes, welches die Griechen Monocnemon genannt, und sagt: „Ich erwies ihnen meine Ehrerbietung, denn die äufserste Grenze der Bildnisse war so fein nach der Ähnlichkeit gezogen, dafs man sie für Gemälde ihrer Seelen gehalten hätte." Noch eine weitere Vervollständigung dieses Bildes erhalten wir durch Plinius, der uns nicht allein die meisterhafte Technik erkennen läfst, sondern mit dieser auch die hohen Forderungen seiner Zeitgenossen erneut bestätigte und zweifellos macht. Von einer begeisterten Bemerkung über des Pausias Malerei zu Paarhasios übergehend, bemerkt er, die durch Petronius gerühmte Konturbehandlung ergänzend: „denn die Extremität mufs sich in sich abrunden und so verlaufen, dafs sie noch etwas hinter sich verheifst und selbst das verrät, was sie verbirgt." — Darum auch das Wort bei Cicero (Brutus): in Apelles ist alles vollendet, was Plinius (B. 35. c. 10), noch weiter gehend, in den Worten ausspricht: Apelles hat das gemalt, was nicht gemalt werden konnte, womit er uns erneut den hohen Stand der Malerei im Altertume charakterisiert.

Bei höchster technischer Vollendung galt es also durch Form und Farbe ein Gebilde zu schaffen, das uns weit über unsere Sphäre erhebt. Dies spricht auch Sir Joshua Reynolds in einer so trefflichen Weise aus, dafs diese Stelle seiner III. Rede, welche er an die Schüler der Königlichen Akademie bei Gelegenheit der Preisverteilung am 14. Dezember 1770 richtete, hier in Erinnerung gebracht sei: „Das Streben des ächten Malers soll weiter gehen; statt sich damit abzumühen, die Leute durch eine peinliche Genauigkeit seiner Nachahmungen zu erfreuen, mufs er vielmehr trachten, sie durch grofse Ideen zu veredeln; statt seinen Ruhm darin zu erblicken, oberflächliche Beschauer zu täuschen, mufs er sich ihn dadurch zu erwerben suchen, dafs er die Phantasie gefangen nimmt.[13])

Der hier aufgestellte Grundsatz, dafs der Vorzug der Kunst nicht in blofser Nachahmung bestehe, ist nicht entfernt neu zu nennen oder gar verwunderlich. Alle Einsichtigen stimmen darin überein. Die Dichter, Redner und Rhetoren des Altertums betonen ununterbrochen die Lehre, dafs alle Künste ihre Vollendung durch eine ideale Schönheit erhalten, die alles übertrifft, was die Natur im einzelnen aufweist. Ja, sie beziehen sich zur Erläuterung dessen unmittelbar auf die Gepflogenheit der Maler und Bildhauer ihrer Zeit, besonders auf Phidias, den Lieblingskünstler des Altertums. Und als wenn sie ihre Bewunderung jener Genies nicht genügend durch das, was sie von ihnen wufsten, hätten ausdrücken können, suchen sie ihre Zuflucht bei der enthusiastischen Ausdrucksweise der Poesie und sprechen von göttlicher Eingebung, von einem Geschenke des Himmels. Man läfst den Künstler den Himmel ersteigen, um seinen Geist mit der Vorstellung vollkommenster Schönheit zu erfüllen. „Er", sagt Proklus,[15]) „der zu seinem Muster solche Formen nimmt, wie die Natur sie darstellt, und sich auf eine blofs genaue Nachahmung derselben einschränkt, wird nie das vollkommen Schöne erreichen. Denn die Werke der Natur sind voller Ungleichheiten und stehen weit unter dem wahren Muster der Schönheit. Als daher Phidias seinen Jupiter bildete, kopierte er nicht etwa einen Gegenstand, der sich seinen Augen darbot: sondern er betrachtete blofs das Bild, das er sich aus

---

[11]) Strabo XIV. »b. Casaubonus«. pag. 972.

[12]) »Cic. lib. I. de natura Deorum«. C. 26.

[13]) Joubert sagt: „wenn die Fiktion nicht schöner ist als das Leben, so hat sie kein Recht zu existieren".

[15]) Lib. 2 in »Timaeum Platonis«, wie Iunius in seinem Buche »de Pictura Veterum« anführt.

Homers Beschreibung in seiner Seele abgezogen hatte.«'[16]) Und Cicero sagt, wenn er von eben diesem Künstler spricht: „Als der Künstler das Bild des Jupiter oder der Minerva verfertigte, nahm er nicht eine menschliche Gestalt als Muster vor sich, die er kopierte, sondern, da er sich eine vollkommene Idee von Schönheit in seiner Seele gebildet hatte, so betrachtete er diese unablässig und verwendete seine ganze Kunst und Arbeit auf deren Nachahmung."[17])

Die Neueren sind nicht minder als die Alten von dem Vorhandensein einer solchen höheren Macht in der Kunst überzeugt und empfinden auch ihre Wirkungen nicht weniger. In jeder Sprache finden wir Worte, die diesen Vorzug ausdrücken. Der „gusto grande" der Italiener, das „beau ideal" der Franzosen und der „great style", „genius" und „taste" der Engländer sind nur verschiedene Bezeichnungen derselben Sache. Diese geistige Würde ist es, sagen sie, was die Kunst des Malers veredelt, ihn vom blofsen Handwerker scheidet und mit einem Schlage grofse Wirkungen hervorbringt, welche Dichtkunst und Beredtsamkeit trotz langwieriger und wiederholter Bemühungen kaum zu erreichen imstande sind."

Die nun sich hier nahelegende Frage, ob und wie solches heute möglich ist, beantwortet sich in Kürze dahin, dafs das, was anderen vor uns möglich war und uns neben glaubwürdigen Zeugnissen noch durch die Werke selbst bestätigt wird, doch auch von uns erreicht werden kann. Es handelt sich dabei nur um die Weise, dies zu ermöglichen, die allerdings Sache des Geschmacks und des Genies bleibt, Fähigkeiten, die sich nicht durch Regeln bestimmen, wohl aber durch weise Leitung und Erfahrung, durch Beobachten und Vergleichen erlangen und erhöhen lassen. — Der Künstler mufs dabei die Empfindung bewahren, seine Werke für das Volk jedes Landes und jeder Zeit zu malen, und uns nochmals einen Ausspruch Reynolds in Erinnerung zu bringen: er darf nicht der Mode, diesem der Laune entsprungenen Wechselbalg — gleich Tanzlehrern, Friseuren und Schneidern — dienen; der wahre Künstler wendet sich an das Urteil der Nachwelt und sagt mit Zeuxis: „in aeternitatem pingo".

Wir wollen aber gleich hier den Versuch machen durch Beobachtung und Vergleich den Weg zu zeichnen.

In der mittleren, der drei übereinander liegenden Kirchen, dem eigentlichen Hauptkunstschatze jenes gewaltigen Monumentalbaues von San Francesco zu Assisi befinden sich an den Bogenwangen eines Kapelleneinganges — (beim Eintritt ins Schiff der Kirche gleich rechts) — die Darstellungen des Martyrertodes der hhl. Katharina und Agatha; es sind Darstellungen von rührender Unschuld und Naivetät, aber noch trefflicher durch die Auffassung: die wir in der gegenseitigen Ergänzung, in der Art der Schilderung der Vorgänge, der zeichnerischen Behandlung und der Weise der Färbung bewundern dürfen. Hier führt der Künstler den Beschauer, er nimmt ihn völlig in seinen Bann und nötigt ihn mit freundlichem Zwange, mit ihm zu empfinden; Folgen darum auch wir ihm! — Jedes der Bilder enthält zwei Szenen, eine obere und eine untere, die, wenn auch getrennt, so doch durch Architektur und Landschaft in einer nur dem Genie möglichen Weise wahrhaft harmonisch verbunden sind. — Bei der entsetzlichen Marter,

[16]) »Was der Neuplatoniker Proklos mit dem Beinamen *Διάδοχος*«, (V. 412 bis 485), von Phidias sagt, war bei den Künstlern allgemein in Gebrauch, wie wir durch St. Augustinus erfahren. Derselbe bemerkt nämlich (Libr. II. De libero arbitrio, cap. 16): „Alle Künstler, die sich mit Nachbildung der Körper beschäftigen, haben gewisse Mafse in ihrer Kunst, wonach sie ihre Werke symmetrisieren, und sie brauchen Hand und Werkzeug so lange, bis die gebildete Gefahr aufser ihnen, gegen die in der Seele befindlichen Mafse gehalten, alle nur mögliche Vollkommenheit erlangt, und vermittelst der Sinne, dem innerlichen Richter, der die Mafse in Vergleichung zieht, gefällt."

[17]) Hierzu sei neben Sir Joshua Reynolds noch einem zeitgenössischen Franzosen das Wort gegeben. — Franz Xaver Kraus bildete uns in seinen Essays eine Reihe seiner geistvollen Aussprüche Joseph Jouberts, — (1754—1824) —, welche einst Chateaubriand zusammenlas und als Goldkörner seiner Nation darreichte. — Joubert erblickt, sagt Kraus, das Grundprinzip der schönen Künste in der Nachahmung, d. h. in der Nachahmung des Ideals, als dessen höchstes Mafs der Mensch sich selbst statuiert. Diese Nachahmung besteht nicht in der Wiedergabe des Wirklichen, sondern des Bildes des Wirklichen. Farben und Töne sollen nur Bilder des Wirklichen vorstellen. . . . . . Das Schöne ist die mit den Augen der Seele geschaute Schönheit. Wie die Intelligenz nur sich homogene Wirkungen, d. h. also Empfindungen und Ideen, hervorbringen soll, so soll auch die Kunst des Seelischen nicht entbehren. „Künstler! wenn du nur Sensationen bewirkest, was tust du mit deiner Kunst anders, als was die Prostituierte mit ihrem Gewerbe, der Henker mit dem seinen, nicht ebenso gut leisten könnten?" D. V.

welche jener entmenschte Wüstling Quintian, des Decius Statthalter zu Catanea, über die heilige Agatha verhängte, vergessen wir gänzlich das Bedenkliche des Vorganges, denn beherrscht von tiefer Rührung, innigem Mitleiden und dem erhebenben Gefühle, Zeuge von so mutvollen Erduldens und eines solchen Sieges zu sein, beugen wir uns vor dieser Macht der Darstellung, die Gottes Weisheit in der Kunst der Malerei dem Menschen verliehen. — Wir stehen hier vor Bildern, welche uns unmittelbar in die Tage der Verfolgung zurückversetzen und uns in dem Reichtume der mit in die Szenen einbezogenen Mithandelnden in geistvoller Weise jenes Wort des Clemens von Alexandrien in seiner ganzen Bedeutung verstehen lehren: „Könige und Herrscher", hebt er an, „hindern seit ihrer ersten Verkündigung unseren Glauben, indem sie mit allen ihren Söldnern und einer gewaltigen Menschenmenge gegen uns kämpfen und möglichst viele von den unsrigen zu vernichten suchen, und doch erblüht er um so schöner."... — Damit ist ihrer nächsten Bestimmung, als kirchliche Bilder zu dienen, vollkommen genügt; mit dieser Forderung geht aber hier ein Verlangen nach Wirklichkeit, noch einem veredelten Realismus Hand in Hand; so zwar, dafs wir kaum anstehen, zu sagen, in diesen Werken scheinen die Grenzen des Realen in der kirchlichen Kunst erreicht. — Betrachten wir nur die Büttel in Ausführung ihres grausen Geschäftes. Wir sehen hier, wie ein hünenmäfsiger Henker, in der Wirkung der sich in ihm personifizierenden Brutalität durch die Farbe noch unterstützt, zum Todesstreiche ausholte, dort stöfst ein nicht minderes Entsetzen weckender Barbar nach vollzogener Untat sein vom Blute der Hingemordeten noch triefendes Schwert in die Scheide. Und welche Gegensätze dazu in der Landschaft! Sonnenflecken, durch das Laub der Bäume fallend, spielen, wie sich lieblich neckend, auf dem Boden, und rauschende Wasser stürzen durch der Pfeiler Enge unter hoch emporgehobenen Bogen hinab in die felsige Talschlucht; doch noch ein höherer Grad von Realistik tritt uns in dem dramatischen Eingreifen der Mitwirkenden entgegen, die ungeachtet des hohen, strengen Stiles nicht allein Leben in die Szenen tragen, sondern durch die Art ihrer Beteiligung die innere Abrundung vervollständigen, indem sie zum Verständnis der Vorgänge wesentlich beitragen. — Den glücklichsten Wurf in diesen Werken tat der Künstler jedoch in der Darstellung des grauenvollen Martyriums der heiligen Agatha, wo seine Behandlung des Nackten wahrhaft klassisch genannt zu werden verdient; hier erhob sich der Künstler zu einer Leistung, die wir eben so treffend, wie kurz in dem Pliniusschen Ausspruche wiederholen: „Er hat das gemalt, was nicht gemalt werden konnte."

In diesem, die Giottosche Schule ehrenden Bilde, haben wir nun zuvörderst eine Wiederholung dessen, was Franz Xaver Kraus im 21. Buche der zweiten Abteilung des II. Bandes seiner „Geschichte der christlichen Kunst", in Betrachtung der „körperlichen Schönheit des Menschen", über die diesbezüglichen Traditionen des christlichen Altertums sagt. Hier heifst es: „Wir sehen aber auch, dafs die Kunst der christlichen Griechen und Römer der Darstellung des Nackten nicht aus dem Wege ging, wo sie durch das Sujet bedingt war." . . . . „Höchst bemerkenswert ist", vernehmen wir ihn im Verfolg seiner Darlegungen, „wie das gröfste Genie des christlichen Altertums" — (St. Augustinus Ad Marcellin. ep. CXXXVIII, 5 (Opp. ed. Ven. II, 538) — über diese Dinge dachte. Ihm erscheint die Schönheit des Universums wie ein grofses göttliches Gedicht; die Aufsenwelt nimmt ihre ganze Schönheit von Gott; die höchste Schönheit der sichtbaren Welt aber ist unser Körper; er wäre der Inbegriff alles Wohlgefallens, unterläge er nicht der Verderbnis, an sich die Freude, an ihm kein Übel, sie wird es blofs, wo die Sünde sich einmischt. (August, De vera relig. c. 46.) (I, 985, sq.) Wir brauchten daher nicht auf Petrarcas Sonette auf Laura, diesen ununterbrochenen Hymnus auf dieses Paradies (der Schönheit der Natur) zu warten, wie Kraus (ebenda S. 14) sagt, noch erst die Hofpoeten zu hören, welche Lucrezia Borgias Macht des Blickes besangen, weil lange vor ihnen schon St. Augustinus gewufst, dafs des Menschen Auge sein schönstes Kleinod sei. (August, De morib. Eccl. cath. I, c. 20.) (Opp. I, 885.)

Und diesem undefinierbaren, unaussprechlichen Zauber begegnen wir auch hier in dem unvergefsbaren, uns aus diesem Irdischen hinaus in ein übersinnliches Leben geleitenden Blicke der heiligen Martyrin. Doch, wer vermag die Seelenvorgänge zu schildern, die dieses halb erhobene Auge wiederspiegelt? Wessen Sprache kündete wohl den Glanz ihrer Rein-

heit, ihre Standhaftigkeit, ihren Mut, die einer Prophetin würdige Hoheit ihres Wortes und die überwältigende Kraft ihrer in Kindes-Unschuld zu Gott gerichteten Gebete?

Der heilige Papst Damasus gibt in schwungvoller Hymne unserer Bewunderung und Verehrung Ausdruck, da er anhebt:

Martyris ecce dies Agathae	Siehe, es erstrahlt der Tag der Martyrin Agatha,
Virginis emicat eximiae:	der auserlesenen Jungfrau,
Christus eam sibi qua sociat,	mit welcher Christus sich vermählt und die er mit
Et diadema duplex decorat.	doppelter Krone geschmückt.

Höher noch erhob sie jedoch die Kirche, welche ihren Namen mit dem erhabensten Momente der heiligen Messe für die Dauer der Zeiten verknüpfte.

Versuchen wir es, dem Künstler wenigstens in den wesentlichsten Zügen des Bildes zu folgen.

Wie in dem Bilde der hl. Agatha das noch nicht vollendete Martyrium Gegenstand der Darstellung ist, so in dem gegenüber ausgeführten Bilde der hl. Catharina der erfolgte Tod und die Verklärung; darum bilden beide bei strenger Wahrung des einem jeden Eigentümlichen dennoch ein zusammengehöriges Ganze. So lehrreich und wichtig schon allein dieses ist, so werden sie doppelt wertvoll durch den Umstand, dafs der Meister sichtlich im Sinne der Alten geschult war. Diese Schulung erkennen wir zunächst in der unteren Szene, im Bilde der hl. Agatha, wo die Heilige dem Todesstreiche den Nacken beugt; — — — den Körper umhüllt ein weiter Mantel, und nur die gekreuzt gebundenen zarten, schlanken Hände verraten uns die Schönheit und den Adel der Heiligen, denn das reich zu Boden wallende Haar wird mitleidsvoll das fallende Haupt verhüllen, wie der Mantel den züchtigen Körper müssigen oder gar frevlen Blicken entziehen wird. Lebhaft erinnert uns dies an die Niobe, wie sie der grofse griechische Tragiker auf dem Grabe ihrer Kinder zeichnet, eine an die Rachel, deren Jammer und Schmerz zu bergen, Aeschylos ihr Haupt umschleiert. Anders zeigt sich diese Szene des Leidensabschlusses in dem gegenüber gemalten Bilde, wo das blutige Werk eben vollendet ist. Hier schauen wir in ein Antlitz voll so rührender Schönheit, dafs selbst meine im halben Zwielicht der fast stets dämmerigen Kirche mit Bleistift gefertigte Kopie etwas von dem beseligenden Reize der Unschuld dieser eben verklärten Heiligen bewahren konnte.

Ueberaus glücklich und wohl kaum zu übertreffen, sind auch hinsichtlich der Auffassung und Ausführung die oberhalb dargestellten Szenen zu nennen. — Die am Oberkörper des deckenden Gewandes beraubte hl. Agatha erblicken wir, wie sie von zwei Bütteln zu Boden hingestreckt, halb an den Haaren wieder aufgezerrt und gehalten, auf Befehl jenes unmenschlichen Wüstlings um ihre Brüste gebracht wird. Von jener furchtbaren Stunde melden die Akten der Heiligen: „. . . . . Quo in vulnere Quintianum appellans Virgo: Crudelis, inquit, tyranne, non te pudet, amputare in femina, quod ipse in matre suxisti? . .“ (Bei dieser Marter rief Agatha dem Statthalter zu: „Grausamer Tyrann! schämest du dich nicht, das an einem Weibe wegschneiden zu lassen, was dir bei deiner Mutter die erste Nahrung geboten hat?) — Was immer hier auch bewundernswert bleibt, wir wiederholen: den höchsten Triumph feiert der Künstler in der kaum denkbaren Darstellung des Nackten; hier zeigt er sich im Vollbesitze alles erforderlichen Könnens und Wissens, wie dies der Formen Vollendung und Gröfse, der Silhouetten tadellose Bildung und die jede nichtige Beigabe verschmähende, bis zur Erhabenheit sich steigernde schlichte Schönheit beweisen.

Dem Ruchlosen hat sie ihr Urteil gesprochen, ihr Mund verstummt, sie aber schaut, gleichwie in einer Vision entrückt, in die Ferne. Erblickt sie vielleicht, was uns die gegenüberliegende Darstellung zu verraten scheint, wo die hl. Catharina in Mitten einer Wolke von Engeln getragen dahinschwebt?

Kraft und Kühnheit zeigen sich hier in zielsicherm Schaffen mit Reinheit und Frömmigkeit vereint, wie nicht minder jener apellenische Geist den Künstler erfüllte, der den Meister im Sinne der Anadyomene — ein Werk von kanonischem Ansehen und der christlichen Kunst zur Ehre — zu schaffen gestattete.

Dies Martyrium, welches zweifellos zu den bedenklichsten Darstellungen zählt, die von der christlichen Kunst verlangt werden können, hat desungeachtet manchen Wager gefunden. Sehr glücklich löste diese Aufgabe auch Anton Seitz, „Christl. Ikonographie“ von Detzel, Bd. II, S. 41. (Forts. folgt.)

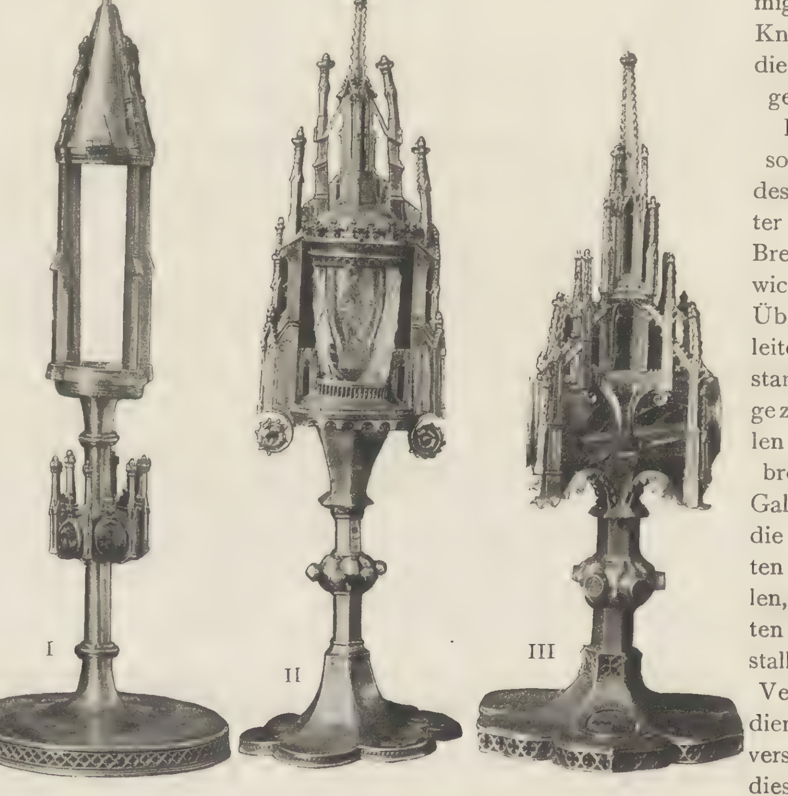
Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXIII. (Mit 5 Abbildungen.)

40. Drei gotische Zylinderreliquiare der Stiftskirche zu Hochelten (Katalog Nr. 434, 435, 437.)

I. Eine Musterleistung ist dieses 40 *cm* hohe silbervergoldete, im Sinne der hochgotischen Architektur von einem westfälischen Meister gegen Ende des XIV. Jahrh. ausgeführte Ostensorium, das rund im Fuſs, Schaft und Helm, sechsseitigen Knauf und vierseitige Zylindereinfassung hat. Dem schweren und flachen, mit einer durchbrochenen Vierpaſsgalerie geschmückten Fuſs entsteigt in ungemeiner Verjüngung der glatte Schaft, der gegenüber der schlanken Laube sich Geltung verschafft durch einen starken, von sechs Fialen umstellten Knauf, der nicht für das Anfassen bestimmt, nicht handlich zu sein brauchte. Auf je einem abzweigenden gestanzten Eichenblatt aufsitzend, scheiden sie die ovalen, mit einer Kreuzblume bekrönten Pasten, die mit einem niellierten Ornament versehen sind, als einer in Westfalen im XIV. Jahrh. mehr als anderswo begegnenden Technik. Über den Rand der runden Deckplatte des Trichters, ragen die vier Schuhe für die glatten Strebepfeiler heraus. Die diese bekrönenden langen Fialen schmiegen sich als eigenartige Gliederung an den glatten Helm an, den ein späteres Kreuz schlieſst als einzige Anordnung an dem einzigen Reliquiar, welches den Goldschmied des XIV. Jahrh. in seiner bewunderungswürdigen Einfachheit und Selbständigkeit zeigt.



II. Weniger originell und sauber in der Technik, aber bemerkenswert durch seinen korrekten Aufbau und namentlich durch seine Accommodation an den viel älteren geschnittenen und ausgehöhlten Bergkristall ist dieses 38 *cm* hohe, silbervergoldete Reliquiar, dessen Fuſs rosettenförmig, dessen Knauf durch die sechs angestifteten Knöpfe sonderbar, dessen Trichter in die Breite entwickelt ist. Über ihm leitet eine starke Schräge zu der ovalen durchbrochenen Galerie über, die der unten schmalen, oben breiten Bergkristallphiole als Versenkung dient. Oben verschwindet diese unter dem Lilienfries und dem architektonischen Aufsatz mit seinem über Eck gestellten durchbrochenen Riesen als Mittelturm, und bis zu ihm ragen die Fialen der mehrfach gegliederten Strebepfeiler auf, die den Bergkristall flankieren, unten durch zwei Flügel verstärkt. Acht spitzovale eingekerbte Medaillons verzieren, als eine Variante zu den gewöhnlichen Palmetteneinschnitten, diesen arabischen Kristall, der dem X. oder XI. Jahrh. angehören dürfte, wie seine Fassung der Mitte des XV. Jahrh.

III. Von komplizierter, weil mehr zentralisierter Gestaltung ist dieses aufs delikateste

ausgeführte silberne Reliquiar, 28 *cm* hoch, dessen sechsseitiger Fufs ringsum die birnförmigen Pässe, direkt am Boden anfangend die in Vierpässen durchbrochene Galerie zeigt und auf einem derselben ein emailliertes Silberwappen in rundem Rahmen mit der roten Emailschrift: *ēn agnes vā herpen geroctere.* Die Galerie ist sehr durchsichtig, der kleine Knauf mit sechs blau emaillierten runden Pästchen geschmückt. Von dem Schaftabschlufs am Fufs des kleinen Trichters zweigen in eigentümlicher architektonischer Lösung, wie sie nur dem Goldschmied zusteht, vier langgezogene, stark ausgeschnittene Treibblätter ab, in Rosetten mündend als die Träger von vier Strebepfeilern, die dem eigenartigen Aufbau eine breite achteckige Form verleihen. Zwischen ihnen liegt quer, etwas versteckt, ein runder Bergkristallzylinder, der unten von dem Trichterchen getragen, in der Mitte von zwei Bändern gefafst ist als den Trägern des quadratischen Aufsatzes, eines Systems von Strebepfeilern, die in einer vierseitigen Laterne ihren Abschlufs finden. Der Zylinder, oben und unten von ausgezackten Bändern zusammengehalten, hat als Verschlufs je ein ciseliertes Medaillon, mit sitzender Figur, vielleicht St. Johannes Baptist und St. Johannes Evang. auf Patmos darstellend, flache Reliefs auf schraffiertem Grund. — Selten kommt an einem Goldschmiedeerzeugnisse die Architektur in so reicher Entfaltung und doch so klarer durchsichtiger Weise, wie in solcher Selbständigkeit zur Anwendung, und es versteht sich bei dieser Anpassung an die Stilgesetze des Metalls von selbst, dafs der Entwurf nur vom Goldschmiede selbst herrührt. Dieser dürfte am Niederrhein um die Mitte des XV. Jahrh. tätig gewesen sein. Schnütgen.

41. Zwei hochgotische Reliquienostensorien der Pfarrkirche zu Gräfrath (Katalog Nr. 417 und 417 a)

mögen hier abgebildet und kurz beschrieben werden, weil sie sehr einfach in Aufbau und Ausstattung, harmonisch in den Verhältnissen sind, dazu trotz ihrer Ähnlichkeit mannigfache Verschiedenheiten zeigen. — Beide haben dieselbe Höhe (29,5 *cm*), sternförmigen Fufs, sechseckigen Knauf, runden Kristallzylinder, sechsseitigen Helm. Bei dem einen (I.) ist dieser nur durch zwei, beim andern (II.) durch drei Bänder gehalten, die hier in verzierten, dort in glatten Streifen bestehend, hier zwei breite, in Nasenform ausgeschnittene, dort zwei schmale einfach ausgezackte ringförmige Bänder mit einander verbinden. Hier (II.) wächst aber aus demselben ein durch Linien markierter, krabbenbesetzter, dort (I.) ein mit Schuppen versehener glattseitiger Helm heraus. Ein silbergegossenes vergoldetes Standfigürchen der Gottesmutter aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. bekrönt den einen (II.), ein etwas älteres elfenbeingeschnitztes, sitzendes Madönnchen den anderen (I.). Im Silber ist dieses (I.) Ostensorium belassen bis auf die durch Vergoldung betonten Profile, Knauf und Aufsatz, während jenes (II.) ganz vergoldet ist. — Sehr lehrreich sind diese Verschiedenheiten, namentlich die in der Anzahl der Verbindungsstreifen von Trichter und Helm bestehenden, die bis zu vier-, ja bis zu sechsfacher Wiederholung sich steigern. In der spätmittelalterlichen Goldschmiedekunst spielen sie bei diesen die Regel bildenden turmartigen Gefäfsen, besonders auch bei den Monstranzen, in Form von öfters sehr reich entwickelten Strebepfeilern eine grofse Rolle, zur architektonischen Gestaltung und Gliederung derselben so vieles beitragend. Schnütgen.

I

II

Bücherschau.

Sveriges Medeltid, Kulturhistorisk Skildring of Hans Hildebrand. Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Förlag.

Der auch in Deutschland sehr bekannte und hochgeschätzte Direktor des Hist. Staatsmuseums zu Stockholm hat vor 20 Jahren angefangen, diese sehr reich illustrierte Kulturgeschichte des schwedischen Mittelalters zu veröffentlichen, und seit 1896 liegen die beiden ersten (in je 3 Teile gefaſsten) Bände vor, von denen der eine sich mit den Bewohnern des Landes und der Städte beschäftigt, der andere mit den Privilegierten: König und Aristokraten, Ritter und Adelige. Jetzt ist der dritte, noch stärkere (trotzdem nur in 2 Teile gesonderte) Band hinzugekommen, der nur die Kirche behandelt. (Preis für die 8 prächtigen Halbfranzbände 100 Mark.) Derselbe zerfällt in 10 Kapitel, ungleich an Umfang und Illustrierung, die im ganzen 654 sehr gut gezeichnete, sämtlich in den Text aufgenommene Nummern umfaſst. — Das I. Kapitel handelt von der Einführung des Christentums in Schweden; das II. von der Organisation der Kirche; das III. vom Kirchengebäude; das IV. von den kirchlichen Gefäſsen und Trachten; das V. vom Gottesdienst; das VI. von Kirche und Volk; das VII. von Kirche und Staat; das VIII. von Lehre und Glauben; das IX. von den Klöstern; das X. von dem Ende der mittelalterlichen Kirche. — Diesem Bande sollen noch zwei weitere sich anschlieſsen, von denen der eine die Kunstwerke Schwedens nach ihrer ästhetischen Seite sowie die Literatur darstellen wird, der andere (um weit geringerer Stärke) Not, Barmherzigkeit, Vereinswesen, Weltanschauung des Mittelalters behandeln wird. — Soweit hat der Verfasser seinen Rahmen gespannt trotz der strikte durchgeführten Beschränkung auf sein Heimatland, daſs, was immer in seine Kulturgeschichte gehört, zur Darstellung gelangte. Mochte das Land in der ernsten Eigenart seiner Entwickelung wie in der konservativen Gestaltung und Erhaltung seiner Zustände zu einem solchen Kulturbild besonders verlocken; um es in so universeller Weise, in so umfassender systematischer Form durchzuführen, bedurfte es des Jahrzehnte hindurch mit unsäglichen Mühen im ganzen Lande angesammelten vielseitigen Wissens, über welches als der altbewährte Pfadfinder und Führer der Verfasser verfügt, dem sein Vaterland eine kulturelle Entwickelungsgeschichte verdankt, wie kein anderes Land sie besitzt, auch nicht so bald in so abgerundeter Form erhalten wird. Und so groſs ist der Bilderschatz, der sie erläutert, daſs ihm allein schon ein gewaltiger Bildungswert innewohnt. An seiner Hand soll hier der III. Band etwas näher geprüft werden, wobei die Gemeinsamkeit des germanischen Ursprungs oft genug sympathisch in die Erscheinung treten wird.

Die Runensteine des I. Kapitels zeigen die bizarre, aber höchst interessante Vermischung mythologischer und christlicher Motive, zugleich die reichen und charakteristischen Verschlingungen der nordischen Tier- und Pflanzenornamentik, die auch den romanischen Gebilden ihren eigentümlichen Reiz verleiht. — Das II. Kapitel informiert über die hierarchischen Verhältnisse, die auch in Wappen und Siegeln ihren Ausdruck finden. — Im III. Kapitel erscheint das Bauwerk mit Einschluſs seiner festen Ausstattung, und ca. 100 Grundrisse von Zentral- wie Langhauskirchen und Kapellen verraten eine ganz ungewöhnliche Mannigfaltigkeit der Gestaltung, wie der Entstehung und Erweiterung. Was hier an Altartischen und namentlich -Aufsätzen aus der frühgotischen Periode als heimische Erzeugnisse, aus der spätgotischen zum Teil als auswärtige Arbeit sich präsentiert, verdient besondere Beachtung; Wandschränke, Chorstühle, Orgel des XIV. Jahrh., also aus sehr früher Zeit, überraschen durch die Eleganz ihrer Formen, und eine so bestimmte wie selbständige Sprache reden die Grabsteine und Taufbrunnen, die zumeist ebenfalls bis in das XIII. u. XIV. Jahrh. zurückreichen. — Das IV. Kapitel stellt in alphabetischer Anordnung liturgische Leuchter, Gefäſse, Geräte, Reliquiare zusammen, die fast ausschlieſslich in Schweden entstanden, die ornamentale Traditionen in ihrer langen Fortdauer erkennen lassen, und der hier der Paramentik, vornehmlich der Stickerei gewidmete Beitrag erscheint auch hinsichtlich der Schmuckkünste (Agraffen etc.) als eine wesentliche Ergänzung der in Deutschland erhaltenen Beispiele. In Schweden hatten sich, dank der Abgeschiedenheit mancher ländlichen Kirchen, namentlich auf Gothland, und der vieljährigen sorgsamen Aufsicht des Verfassers und seiner Beamten, viele Gegenstände erhalten, zu denen es in anderen Ländern an Parallelen fehlt, und wenn auch viele derselben, namentlich im XIII. u. XIV. Jahrh., eine gewisse Einfachheit des Entwurfs und Derbheit der Ausführung zeigen, als durch den ländlichen Kunstbetrieb gezeitigte handwerkliche Leistungen, so fehlt es doch auch nicht an Objekten ersten Ranges, insoweit es sich um vornehmste Stilisierung und subtilste Technik handelt. — Die folgenden Kapitel eigneten sich minder für die Illustrierung, mit Ausnahme des IX., das in seinen merkwürdigen Klosteranlagen, wie sie namentlich im Brigittenorden auf Grund ganz spezieller, auch in Deutschland vereinzelt eingeführter Einrichtungen sich entwickelt haben, einen eigenartigen Schatz zur Anschauung bringt. — Wie in den Kathedralen und ihren Schätzen, so in den Landkirchen und ihren Möbeln, den Klöstern und ihren Einrichtungen hat die mittelalterliche Kunst Schwedens eine reiche, in manchen Beziehungen durch Gestalt und Verzierung sehr charakteristische Tätigkeit entfaltet, und überaus dankbar ist das Bild, welches von ihr in seinem reifen Kulturwerk darstellt ihr berufenster Interpret: Herr Riksantiquarien Dr. Hans Hildebrand.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

VI.

B. Schrein-Tragaltäre. (Forts.)



In Frankreich hat sich von den zahlreichen Altärchen, womit die Limoger Fabrikanten im XII. und XIII. Jahrh. Kirchen und Klöster versorgten,[154] kein einziges Exemplar erhalten, wenigstens wufste Rupin in seinem umfassenden Werke über das Limoger Email keins namhaft zu machen.[155] So gründlich hat die Revolution aufgeräumt. Ihr Verlust ist allerdings leichter zu verschmerzen, da die Limoger Schmelzarbeiter, was auch Molinier offen zugesteht, kein Werk hervorgebracht haben, das den deutschen Emailwerken ebenbürtig an die Seite gestellt werden könnte. Aufserhalb Frankreichs befindet sich allerdings noch ein Altärchen, das aus sechs Platten mit Limoger Maleremail zusammengesetzt ist, nämlich im Museum zu Granada; man schreibt es Jean Penicauld dem Älteren zu.[156]

Zu einer dritten Gruppe vereinigen wir jene Portatilien, welche vornehmlich mit getriebenen, gravierten oder niellierten Metallplatten bekleidet sind. Von den noch vorhandenen Monumenten sollen hier nur die wichtigeren kurz beschrieben werden, bei den andern genügt es, sie namhaft gemacht zu haben.

Von den Tragaltären mit getriebener Metallbekleidung ist der bedeutendste Vertreter der Gertrudenaltar im „Welfenschatze" (27 × 20,5 × 10 *cm*). Er trägt auf der Deckplatte die Inschrift: *Gertrudis Christo felix ut vivat in ipso — Obtulit hunc lapidem gemmis auroque nitentem.* Die hier genannte Gertrud, welcher das Prachtwerk seinen Ursprung und Namen verdankt, ist die Markgräfin Gertrud von Brandenburg († 1219). Der grofse Porphyrstein ist von einem mit der erwähnten Inschrift versehenem Goldstreifen von nur 3,5 *cm* Breite umgeben, zu beiden Seiten der Inschrift laufen zierlich gearbeitete Mäander aus goldenen Filigranfäden. Die Plinte der etwas vorspringenden Ober- und Unterplatte ist mit zahlreichen Perlen und Steinen besetzt, worauf sich die Inschriftsworte: „*gemmis nitentem*" beziehen. An den Langseiten sehen wir in getriebenem Goldblech die Apostel stehend unter rundbogigen Arkaden; auf der vorderen Seite gruppieren sich ihrer sechs um den Heiland, auf der hinteren um die Muttergottes, jedoch mit dem Unterschiede, dafs auf des Heilandes Seite die Arkaden und Säulchen aus feinstem Zellenschmelz bestehen, auf der anderen dagegen getrieben sind, — aber beide Arbeiten zeigen die gleiche Vollendung. Die Figuren tragen das übliche Kostüm, Tunika und Pallium und haben nackte Füfse mit Ausnahme der Gottesmutter. Auf der einen Schmalseite ist in der mittleren Arkade ein Kreuz von schönstem Zellenschmelz aufgerichtet, ihm zur Seite Constantin und Helena, Sigesmund und Adelheid, letztere als Patronin des sächsischen Hauses; auf der anderen Schmalseite sieht man fünf Engelgestalten, fast in gleicher Darstellung wie an dem bekannten Frontale Heinrichs II. in Paris, das es an künstlerischer Durcharbeitung noch übertrifft.

Wir sehen am Gertrudenaltärchen „fast alle Techniken des Goldschmiedes auf der Höhe der damaligen Leistungsfähigkeit: das Treiben gröfserer Goldbleche in eminenter Weise, das Email cloisonné in tadelloser Feinheit der Farbe, reizendes Filigran und kunstreich gefafste Edelsteine, endlich das Niello in Inschrift und Bogenverzierung. Es ist wirklich, wie wenn wir ein Kapitel des Theophilus in leibhafter Illustration vor uns hätten . . . Aus dieser Zeit hat sich kaum ein Werk von solcher Vollendung der Durchführung nament-

---

[154]) Vgl. Texier, »Dictionnaire d'orfévrerie«, col. 211.

[155]) Rupin, »L'œuvre de Limoges«, p. 200. — Texier will noch ein Portatile mit Limoger Email gesehen haben, das aber bald darauf verschwand. »Annales archéologiques« IV, 292.

[156]) Corblet hat noch folgende Portatilia aufgezählt (in der »Revue de l'art crétien« XXVI, 535): In der Kathedrale zu Granada ein Tragaltar, den Ferdinand der Katholische und Isabella auf ihren Reisen mit sich führten; ein anderer im Eskurial. In Frankreich ist noch ein tafelförmiger Marmorstein (36 × 8 *cm*) zu Saintes Maries (Dep. Bouches-du-Rhone) mit der Inschrift aus dem IX. Jahrh: *Altare Sti Salvatoris*; ein zweiter in der Kirche St. Jean zu Lyon. Eine Prüfung der nicht immer zuverlässigen Angaben Corblets ist mir zur Stunde nicht möglich; so ist z. B. das von ihm angeführte Tragaltärchen zu Bern tatsächlich nur ein Devotions-Diptychon. — Über Penicauld vgl. Bucher, »Geschichte der technischen Künste« I, 43.

lich des Figürlichen als Goldschmiedearbeit erhalten." Diese Worte eines bedeutenden Archäologen mögen die kunsthistorische Bedeutung unseres Schreinaltärchen ins rechte Licht rücken.[157])

Derselbe Schatz birgt noch einige andere Schreinaltärchen mit getriebener Arbeit: das Adeloldus-Portatile (21 × 21 × 5,7 *cm*) mit Porphyrstein. Die Seitenflächen sind mit Alabaster und mit getriebenen Silberstreifen bedeckt. Um das Jahr 1100. — Ein zweites Altärchen (30,4 × 16,4 × 10,7 *cm*) ebenfalls mit Porphyrstein und Füfsen, zeigt auf der Deckplatte gravierte und niellierte Evangelisten-Gestalten und Symbole, an den Seiten die in Silberblech getriebenen Figuren Christi, der Apostel und einiger anderer Heiligen; getrennt sind sie durch kleine Säulchen aus Kristall. XII. Jh. — Das dritte Portatile (19,3 × 11,9 × 6,8 *cm*) mit rötlich braunem Marmorstein in schmaler Silberumrahmung hat ebenfalls getriebene Apostelfiguren an den Seitenwänden. Um 1100. Die untere Decke dieses Altärchens zeigt dieselbe Verzierung und Technik wie die bereits erwähnten tafelförmigen Altärchen Spitzer und im Nationalmuseum zu München, nämlich das Agnus Dei und die vier Kardinaltugenden in Medaillons, es dürfte wohl in Süddeutschland entstanden sein.[158]) — Endlich ist noch ein Schreinaltärchen (18,5 × 11 × 7,5 *cm*) mit sehr kleiner Altarplatte (verde antico) in der Sammlung Schnütgen (Köln) zu erwähnen, das ohne figuralen Schmuck nur mit getriebenen Ornamenten und Inschriften verziert ist; eine norddeutsche Arbeit um 1200 (Abb. 9).



Abb. 9. Sammlung Schnütgen, Köln.

Auch von den Schreintragaltären mit gravierten und niellierten Metallplatten hat sich eine kleine Anzahl Monumente erhalten. Da ist zunächst ein Tragaltar (21,5 × 13,5 *cm*) im (früheren) Nonnenkloster zu Lette in Westfalen, eine schlichte Arbeit des XII. Jahrh., vielleicht entstanden in der nahegelegenen Prämonstratenser-Abtei Klarholz. Der Holzkern (mit vorstehendem Deckel und Boden) ist mit vergoldetem Kupferblech überzogen, worauf unter Rundarkaden die auf Regenbogen sitzenden Apostel eingraviert sind.[160])

Da ist ferner das kastenförmige Altärchen im Domschatze zu Hildesheim (25 × 15 × 10 *cm*). Im Innern ist es mit roter Seide ausgestattet, auf den Seitenflächen sieht man das letzte Abendmahl, die Fufswaschung (Abb. 10), die Szene zu Emaus, den Donator und acht Brustbilder von Aposteln, auf dem Deckel mit Porphyr die Hand Gottes oben, das Agnus Dei unten, die Evangelisten mit geöffneten Büchern und Nimben. Die Figuren sind in Gravierung und Niello ausgeführt,

[157]) Neumann, Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. S. 129.

[158]) Neumann a. a. O. S. 126, 136, 138.

[159]) Vergl. »Katalog der Düsseldorfer Ausstellung« Nr. 1700.

[160]) Ludorff, »Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen«, Kreis Wiedenbrück (1901), Taf. 19.

eine ziemlich unbeholfene Arbeit aus dem Anfange des XII. Jahrh.[161])

Auch das bereits erwähnte Tragaltärchen zu Fritzlar (27 × 14 × 12 *cm*) gehört hierher. Der Holzkern mit Kupferplatten zeigt auf der Deckplatte Evangelisten, in Kreise eingeschlossen und mit den Anfangsworten ihrer Evangelien als Unterschrift, aufserdem auf der Deckplatte ein Rankenornament, worin Menschen mit Tierköpfen; auf den Seitenflächen sieht man die Apostel wie die Evangelisten graviert und nielliert. Der Raum zwischen den Aposteln und der Boden ist mit Email bedeckt.[162]) — Hieran reihen wir die Beschreibung eines rheinischen, in Privatbesitz befindlichen Altärchens, das bisher noch nicht publiziert wurde (Abb. 11). Der grünliche Marmorstein ist von einem silbervergoldeten Rahmen umgeben. Die Grenzlinie wurde später mit einem schmalen, unverzierten Metallstreifen bedeckt. Der Rahmen ist durch zahlreiche, vortreffliche Gravüren belebt. Die obere Schmalseite nehmen der Erlöser und sechs Apostel ein. Christus sitzt auf einem Sessel in der Mandorla, die von zwei Engeln gehalten wird; neben seinem Haupte sind die Buchstaben *A* und *Ω* eingraviert; in gleicher Höhe sieht man zu seiner Rechten und Linken eine Lampe, die an drei Bändern aufgehängt ist, durch die gezackten Linien darüber werden Wolken vorgestellt. Je drei Apostel sitzen auf einer gemeinsamen Bank, die auf einem arkaturenartig ausgestatteten Podium steht. In dem mittlern Apostel zur Linken Christi haben wir den hl. Petrus zu sehen, er hält in der rechten Hand eine Art Palme, den gleichen Platz zur Rechten nimmt der hl. Paulus ein, beide erkennbar an den traditionellen Kopftypus. Eine ganz analoge Verteilung der Figuren zeigt die untere Schmalseite: die Stelle Christi nimmt hier Maria ein, in der Linken hält sie eine Rolle. Zu ihren Füfsen ist demutsvoll ein Kleriker hingestreckt, der ihr ein Kästchen, wohl das Portatile, anbietet. An den Langseiten des Steines sieht man an den äufsern Enden die vier durch Namen bezeichnete Evangelistensymbole. Der Platz unmittelbar unter dem Engel des Matthäus und dem Adler des Johannes nehmen zwei Krieger mit mächtigem, ovalem Schild ein; der linke, aufserdem mit antikem Sagum bekleidet und mit Schwert, der rechte mit einer Lanze ausgerüstet; die über und neben ihren Köpfen stehenden Buchstaben bezeichen den einen als *S. MAURITIUS*, den andern als *S. CRISTOFUS.* Unter diesen beiden Kriegern sind die Heiligen Laurentius und Martinus dargestellt, beide mit Kasel und Pallium bekleidet, aber ohne Mitra; Laurentius hält die Hände zum Gebete ausgestreckt, Martinus macht den Segensgestus. Es folgen zwei Frauengestalten, nämlich *S. MARGARETA* und *S. BARBARA.* Den äufseren Abschlufs der Platte bildet ein schmaler Metallstreifen mit folgenden Versen:

Si donum dono pro magnis parva rependo
Tu magis affectum discute quam pretium.
Me rege propicius dum in secli ruo volgus
Pro voto famuli suscipe Donati.



Abb. 10. Tragaltar im Domschatz zu Hildesheim.

[161]) Vergl. »Führer durch den Domschatz zu Hildesheim«, S. 14, wo das Monument als Reliquienkästchen und byzantinisch bezeichnet ist. Die Darstellung Christi und der Apostel erinnert an manche Bilder des Evangelienbuches des hl. Bernward; bei der Abendmahlsszene ist hier Judas knieend dargestellt, während er auf unserem Altärchen den Bissen stehend in Empfang nimmt, was vielleicht auf ein noch höheres Alter schliefsen läfst. Abbildung der Miniatur bei Beissel, »Das hl. Bernward-Evangelienbuch« (Hildesheim 1894) Taf. XVIII.

Die metrische Übersetzung der Verse würde, nach Hrn. Domkapitular Dr. Steffens, etwa lauten:

Wenn meine Gabe ich bringe, so ist sie für Grofses geringe.
Schau drum mehr aufs Herz, als aufs glänzende Erz.
Wolle mich huldvoll geleiten durch die Gefahren der Zeiten.
Ich Donatus dies schenk', ach, Deines Dieners gedenk.

Diese Worte beginnen zu Füfsen der Gottesmutter, dort wo der Kleriker hingestreckt ist; er ist jener Donatus, der der Muttergottes seine Gabe weiht und in so innigfrommen Worten demutsvoll um den Schutz seiner Herrin während der irdischen Pilgerfahrt bittet. — Diese Deckplatte ist die Arbeit eines tüchtigen Meisters, der die Formen und den Stichel gleich vortrefflich beherrscht. Die Figuren sind lebhaft bewegt, ohne aufdringlich zu sein, sind voll Individualität, ohne jeglichen Schematismus. Die Gewandung ist sorgfältig und geschmackvoll, fast anmutig bei den Frauengestalten. Die Verteilung der Figuren ist mit Überlegung abgewogen und mit Geschick ausgeführt; alles verrät einen fähigen Künstler, der um die Mitte des XII. Jahrh. lebte. — Die Kenntnis und Photographie des Altärchens verdanke ich Herrn Domkapitular Schnütgen.

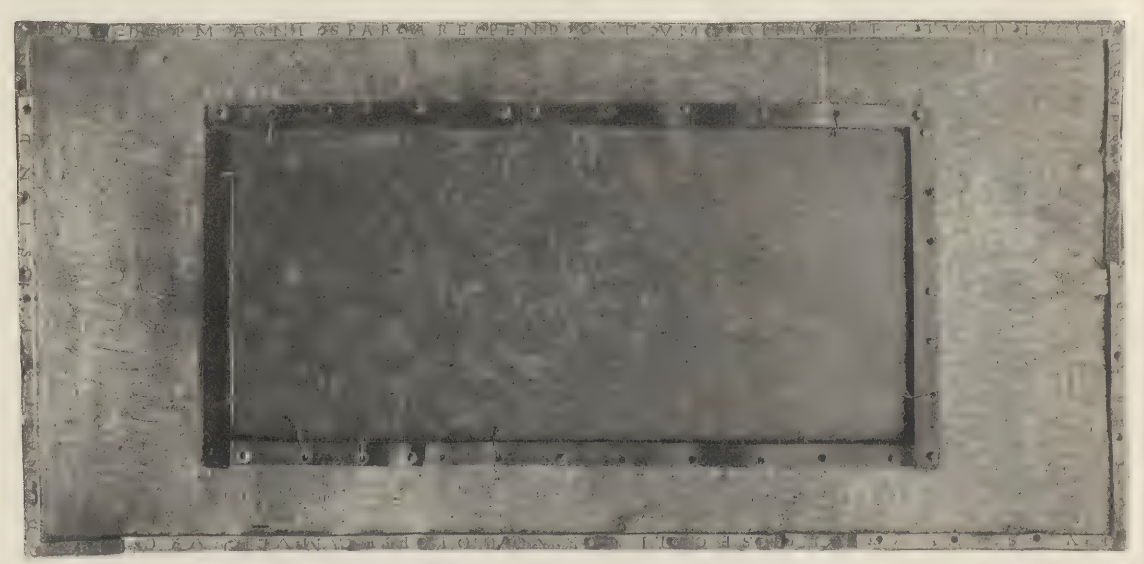


Abb. 11. Tragaltar (Privatbesitz).

Von hervorragender Bedeutung ist das Schreinportatile im Dom zu **Paderborn** (34 × 24 × 17 *cm*), das wahrscheinlich um 1100 auf Bestellung des Bischof Heinrich (1085 bis 1127) angefertigt wurde. Die den Marmorstein umschliefsende Silberplatte zeigt an den Langseiten Pflanzornamente, in den Ecken die Evangelistensymbole, an den Schmalseiten die Bischöfe Meinwerk und Heinrich in liturgischer Gewandung am Altare in schönstem Niello. An den Seitenflächen erscheinen unter rundbogigen Arkaden Maria und die Apostel als niellierte bzw. gravierte Sitzfiguren, nur an einer Schmalseite Christus mit Kilian und Liborius in getriebener Arbeit. Die untere Fläche ist verziert mit dem Donator(?). Ilg glaubte in dem Verfertiger dieses Tragaltares den Verfasser der berühmten Abhandlung Schedula diversarum artium nachweisen zu können, wodurch es sich in der Kunstgeschichte einen Namen erworben hat, fast mehr als durch die schöne Ausführung des Werkes selbst, wovon Ilg meint, man könnte es als eine Mustersammlung aller derjenigen Techniken nennen, welche der Traktat des Theolphilus — so nennt sich der Verfasser der Schedula — uns zu verstehen vermittelt; denn man finde hier Blech über den Holzkern gezogen, die Metallflächen graviert, getriebene Arbeit, vergoldetes Silberblech, Niellierung, Filigran, Besatz von Perlen und Edelsteinen. P. Beissel und v. Falke haben sich jüngst ebenfalls für die Hypothese Ilgs ausgesprochen.[163])

[162]) »Katal. der Düsseldorfer Ausstellung«, Nr. 394.

[163]) Abbild. (u. Beschreibung) im »Organ für christliche Kunst« XI (1861) 85 ff. Ludorff a. a. O. »Kreis Paderborn« (1899) Taf. 53—55, Kuhn, »Kunst-Geschichte III, 224. Vergl. ferner Bucher,

Aufser diesen vier auf deutschem Boden entstandenen und befindlichen Tragaltären gehören noch drei andere hierher, zwei in England, einer in Italien. Der letztere (24 × 14 × 7,5 *cm*), zu Modena, führt den Namen des hl. Geminianus († 384). Der Serpentinstein ist von einem Silberbande mit den ersten Versen der folgenden Inschrift eingefafst, deren letzter Vers sich an den Seitenflächen befindet,

Hac Domini sacra corpus mactatur in ara,
Quo rumpto vivit, reus inde peribit
Quantus in hac sacra thesaurus clauditur arca.

Die Langseiten nehmen die zwölf Apostel und die Schmalseiten Christus zwischen Geminianus und Nikolaus, und Maria, ebenfalls zwischen zwei Heiligen, ein. An der Bodenfläche ist ein grofses Kreuz eingraviert und ferner in der Mitte das Agnus Dei, umgeben von vier Engeln mit runden Scheiben in den Händen, in den Ecken die Evangelisten, alle von Kreisen eingeschlossen. Eigentümlich ist die Gestalt der Füfse: ein Menschengesicht sitzt direkt auf einer Tiertatze. (Abb. 12 und 13.) Das Werk ist wohl nicht mit Rohault de Fleury ins neunte, sondern um die Wende des XI. Jahrh. zu setzen.[164])



Abb. 12. Tragaltar im Domschatze zu Modena (Unterplatte.)

England besitzt einen vierten Tragaltar im Kensington-Museum (16 × 8 × 7 *cm*), der aus Hildesheim stammen soll, und mit vergoldetem Kupferblech und Silber überzogen ist. Auf der Deckplatte ist er verziert mit gravierten Bildern des Heilandes und einiger Heiligen, an den Seiten mit zahlreichen edlen Steinen und Perlen.[165]) — Bedeutender ist ein anderes Portatile auf englischem Boden, dasjenige der Sammlung Rock (London), eine Art Schrein mit einem erweiterten Sockel (22 × 11 *cm*). Es hat eine orientalische Jaspisplatte in einem reichen Rahmen mit zierlichen, niellierten Darstellungen und Ornamenten. In der Mitte der einen Langseite des Steines sieht man das Lamm mit Siegesfahne und Kelch, zwischen zwei Engeln mit Erdkugel und Szepter; ihm gegenüber die Taube des Hl. Geistes auf einem Altar, in den vier Ecken die vier Elemente in Form von Frauens-

»Geschichte der techn. Künste« II, 210. »Schedula diversarum artium.« Übersetzt von Ilg (Wien 1874) XLV. Renard a. a. O., S. 20. »Zeitschrift f. christl. Kunst« XV, 337 ff. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 9—11. — Von dem Altare zu Münster mit Perlenstickerei war bereits früher ausführlich die Rede, weshalb es hier nicht eigens erwähnt wird; vergl. über denselben »Zeitschrift f. christl. Kunst« XVI, S. 125 f.

[164]) Vergl. Rohault de Fleury pl. 343. — Die Photographien verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn General-Vikar von Modena Antonio Dondi. Vergl. dessen Buch: »Notizie storiche ed artistiche del duomo di Modena«, p. 49. Nach Dondi stammt der Stein des Portatile von dem Altare des Heiligen, der vor dem Bau des jetzigen Domes (1099—1106) sich daselbst befand.

[165]) Ibid. V, 30.

personen. Auch der Sockel ist mit nielliertem Silberblech ornamentiert. Das Monument stammt aus Italien und zeigt eine seltene Feinheit der Ausführung.[166])

Zum Schlufs dieser langen Aufzählung kehren wir noch einmal nach Deutschland zurück, wo noch ein hervorragendes Monument zu erwähnen ist: der Tragaltar der Heiligen Felix und Blasius in dem Franziskanerkloster zu Paderborn, hervorragend durch seinen Schmuck. Der Holzkern (31 × 19 × 11,5 *cm*) ist nämlich an den Seitenflächen mit kupfervergoldeten, ausgeschnittenen und gravierten Platten bedeckt, die in einheitlicher Darstellung — ohne von Säulchen unterbrochen zu werden — das Martyrium der Heiligen Felix und Blasius in sehr anschaulicher, fast derber Weise, zur Anschauung bringen. Es sind wildbewegte Szenen, welche eine vortrefflich zeichnerische Hand verraten, vielleicht dieselbe, die das Abdinghofer Evangeliar (jetzt in der Landesbibliothek zu Kassel) ausmalte; denn unser Tragaltar stammt aus der Benediktiner-Abtei Abdinghof, der Stiftung Bischofs Meinwerk († 1036), für welche er auch die Gebeine des hl. Felix erwarb. Den (jetzt entfernten) Stein umgibt eine gravierte Metallplatte mit den Brustbildern der Heiligen Petrus und Paulus, Blasius und Felix. Die Arbeit stammt aus derselben Zeit, wo Theophilus-Rogkerus in seinem berühmten Traktate auch der durchbrochenen oder ausgeschnittenen Arbeit ein eigenes Kapitel widmet. Der Paderborner und Eichstätter Altar sind wohl die einzigen, welche durch das opus interrasile, wie der Presbyter Theophilus es nennt, ihre Ausstattung erhalten haben. — Neuestens hat v. Falke dieses Portatile dem Rogkerus-Theophilus (um 1118) selbst zugeschrieben; ich gedenke an einer andern Stelle auf das Monument zurückzukommen, mir scheint es in Paderborn selbst entstanden zu sein.[167]) (Forts. folgt)

Roma. Beda Kleinschmidt, O.F.M.



Abb. 13. Tragaltar im Domschatze zu Modena.

[166]) Abbild. »Annales archéologiques« XII, 115. Laib und Schwarz, Taf. XII[1]. Viollet le Duc, »Dictionnaire du mobilier« I, 19. — Über mittelalterliche Tragaltäre im Schatze der Peterskirche in Rom siehe Müntz e Frothingham, »Il tesoro della basilica di S. Pietro« (Roma 1883) p. 106, ferner: Barbier de Montault, »Oeuvres compl.« I, 312f. Inventar v. J. 1547.

[167]) Abbild. Ludorff, Kreis Paderborn, Taf. 72—84. Ebendas. S. 107 Abbild. aus dem Abdinghofer Evangeliar. Renard, »Düsseldorfer Kunstausstellung« S. 20, Katalog, Abb. 39. »Deutsche Schmelzarbeiten« S. 14 f. Taf. 12—14.

Martène sah auf seiner Durchreise (um 1700) in Abdinghoff noch drei Altäre, von denen einer als durch Papst Gregor (I.?) konsekriert angesehen wurde. Martène, »De antiquis Ecclesiae ritibus« l. II. c. 17; ed. cit. col. 812. — Theophilus (Ausgabe Ilg, S. 280 c. 71) schreibt: „Lege den (Kupfer-)Streifen auf den Ambos und schlage mit dem Eisen alle Gründe durch. Wenn alle Gründe durchgestofsen sind, so arbeite sie mit feinen Feilen bis zu den Umrissen gänzlich aus. Nach diesem vergolde und poliere den Streifen. Auf dieselbe Weise werden Tafeln und Silberleisten auf Büchern . . . gemacht. Auch macht man die Streifen auf Kupfer und graviert sie. Sie dienen zu den Bändern der gemalten Stühle, Sessel und Betten. Auch werden die Bücher der Armen damit geschmückt." Über erhaltene Monumente in dieser Technik vergl. Schnütgen in den »Bonner Jahrbüchern« LXXXIV (1887) 143 f.

Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage.

III.

Was kann und darf nun die christliche Kunst darstellen?



enn nun die eben besprochenen Werke der Malerei uns über unsere Umgebung hinaustragen, gewissermafsen in eine andere Sphäre versetzen, so erleben wir leider auch oft das gerade Gegenteil; solche Auswüchse bleiben ebenfalls zu betrachten, weil sie uns lehren, Ähnliches zu meiden.

An diesen Irrungen nehmen der Norden wie der Süden durch graphische und plastische Kunstwerke einen gleich wenig erfreulichen, stellenweise tief zu beklagenden Anteil, ob es sich dabei nun um gemütsrohe Äusserungen oder wenig Nachdenken verratende Arbeiten, um grob-sinnliche oder mit raffinierter Bosheit die niedrigen Instinkte im Menschen weckende Darstellungen handelt; Verirrungen in der Kunst sind und bleiben sie, und daran ändern nicht Namen, nicht Ort, nicht Zeit; was hier einzig unterscheidet, das ist nur der gröfsere oder geringere Grad des verdienten Tadels.

Aus dem Vielen, dessen wir hier wohl gedenken müfsten, können wir jedoch um des beschränkten Raumes willen nur Weniges hervorheben, und wir wollen uns daher auf die so beliebten Darstellungen der „keuschen Susanna" und der „büfsenden Magdalena" beschränken. Dies Wenige reicht auch hin, zu sehen, wie oftmals sich die Künstler zur Wahrheit in grellsten Widerspruch gesetzt und in ihren Werken wirkliche Bacchanale gefeiert haben.

Zunächst seien jene, die sich durch Verhöhnung einer der sympathischsten Erscheinungen unter den hohen Frauengestalten des „alten Testamentes" schuldig gemacht, sträflicher Unwissenheit geziehen, denn ihre Darstellung ist eine geschichtliche Lüge; ist dabei aber noch gegen besseres Wissen gesündigt worden, dann brauchen wir uns nicht über ihre Absicht zu täuschen — ihr Tun ist alsdann nur ein um so schuldvolleres.

Was nach dem Buche Daniels über den hier in Frage kommenden Vorgang geschichtlich feststeht, findet sich ebendort Kap. 13, Vers 17 bis 19. Da zeigt es sich deutlich, dafs eine Überraschung der zum Bade Entkleideten durch die lüsternen alten Sünder noch gar nicht möglich war.[19])

Es gibt demnach für die sich meist findenden Darstellungen nur zwei Erklärungen, entweder war man zu träge, sich über den Vorgang zu unterrichten, oder man folgte dem beklagenswerten Vorgehen anderer, aus dieser herrlichen Geschichte ein Zugstück ganz niedriger Art, ein Werk voll sinnlichen Reizes zur Erweckung wollüstiger Begierden zu schaffen.

Daher doppelte Ehre dem, der wahrhaft Schönes mit dem geschichtlich Wahren zu verbinden verstand. Es ist Bernardino di Betti, bekannter als „Pinturicchio", der, ein Schüler und Freund Pietro Perugino's im Auftrage des Papstes Alexanders VI. dessen Gemächer, das sogenannte Appartamento Borgia, mit jenen weltbekannten farbenprächtigen Fresken geschmückt hat und deshalb für sein Bild der „keuschen Susanna" an erster Stelle zu nennen ist. Eine vorzügliche Wiedergabe dieses Bildes finden wir in dem unten verzeichneten Monumentalwerke;[20]) eine kleine, jedoch zu unbedeutende, weil nur den allgemeinen Eindruck wiedergebende Nachbildung findet sich in den „Künstler-Monographien" — Pinturicchio — von Ernst Steinmann (Bielefeld und Leipzig Verlag von Velhagen und Klasing 1898). — Der Künstler stellt uns Susanna, von den alten Sündern bedrängt, entsprechend den Versen 2 und 31 besagten Kapitels dar, wo es heifst: „Dieser (Joakim) nahm ein Weib, Susanna (d. i. Lilie) genannt, eine Tochter Helcias, die sehr schön war und Gott fürchtete";

[19]) Denn aus den Versen 17, 18 und 19 erhellt ganz bestimmt, dafs Susanna zur Zeit des Überfalles durch die Alten noch nicht die flüchtigste Vorbereitung zum Bade getroffen haben konnte.

Es ergeben sich nämlich für eine Entkleidung zu kurze Momente, und dafs diese tatsächlich nicht erfolgt sein konnte, wird aus Vers 24 vollends ersichtlich. Denn Susanna, nachdem sie kurz ihre Dränger zurückgewiesen, „schrie mit lauter Stimme", und auf das Geschrei kamen die Diener des Hauses herbei. — Dafs Susanna diese rief ist mit Rücksicht auf die strengen Frauengesetze im Orient und auch bei den Juden, wie aus dem IV. Buche Mosis 5, 18 und Daniel 13, 32 ersichtlich wird, denen zufolge die Frauen selbst verschleiert waren, ein weiterer Beweis, dafs sie diese nicht in mangelhafter Bekleidung oder gar fast entkleidet herbeigerufen hat.

[20]) „Gli Affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano riprodotti in fototipia e accompagnati da un commentario di Francesco Ehrle S. J. Prefetto della Biblioteca Vaticana e del Comm. Enrico Stevenson, Direttore del Museo Numismatico Vaticano. Roma, Danesi — Editore (via del Bagni) 1897. — Sala III$^{\underline{a}}$ detta dei Santi, Tav. LIX u. LX.

und Vers 31 lautet: „Susanna aber war voll der Anmut und schön von Gestalt". — Und so erblicken wir sie nicht nur als eine Zierde dieser Räume, vielmehr wird dies Werk Pinturicchio's eine Zierde, ein Schmuck der Kunst aller Zeiten bleiben. Mit Raphaels nie ausgelobter hl. Cäcilia darf diese in den Reigen seliger Geister treten, mit denen uns Fiesole, wie Michel Angelo einst sagte, einen Einblick in den Himmel vermittelte.

Was aber haben die Künstler erst aus der hl. Magdalena gemacht? Lassen wir eine ganze Reihe dieser Bilder an uns vorüberziehen, dann müssen wir uns gestehen, dafs die Dargestellte keine Büfsende, sondern — wie sie da steht, kniet oder gelagert liegt — eine Schamlose genannt werden mufs!

Wer sich dabei das bekannte Bild der Heiligen von Correggio (Dresdener Galerie) vorstellt, der wird sich unwillkürlich an jene Stelle aus Goethe's Faust-Dichtung gemahnt finden:

„. . . .
„Sind Büfserinnen,
„Ein zartes Völkchen,
„. . . .
„In die Schwachheit hingerafft
„Sind sie schwer zu retten;
„Wer zerreifst aus eigner Kraft
„Der Gelüste Ketten?
„Wie entgleitet schnell der Fufs
„Schiefem, glattem Boden?
„Wen betört nicht Blick und Grufs?
„Schmeichelhafter Odem? (Faust, II. Teil.)

Doch täuschen wir uns nicht? Ruht dies Wesen — Magdalena genannt — nicht etwa, nur eine Büfserin, eine Fromme simulierend, als Teufels-, Spuk- und Blendwerk in des bewaldeten Felsschlundes Höhlenwohnung des hl. Antonius? — Fast wären wir geneigt, sie dafür zu halten, und der Ärmste hätte alle Ursache, zu Gott in solcher Bedrängnis aufzuschreien, auf dafs er ihn in solcher Not nicht verlasse. Denn was ist jener kindisch-phantastische Höllenzauber der sogenannten Versuchungen des hl. Antonius gegen dies berückende Phantom, dem nichts fehlt, als die diesem Wesen zukommenden spitzen Öhrchen und die Krallenfüfse, um unter dem bestrickenden Äufsern sofort den Moder bergenden Sodomsapfel erkennen zu lassen. — Wie die Dargestellte nun auch betrachtet werden mag, gewifs ist, dafs Correggio selbst niemals im Ernste geglaubt haben kann, uns damit eine hl. Magdalena zu bieten, jene „Magna peccatrix" (Luk. VII, 38), die im Geleite mitverklärter Büfserinnen — bei Goethe (II. Teil Faust) — fürbittend die Worte spricht:

„Bei der Liebe, die den Füfsen
„Deines gottverklärten Sohnes
„Tränen liefs zum Balsam fliefsen,
„Trotz des Pharisäer-Hohnes;
„Beim Gefäfse, das so reichlich
„Tropfte Wohlgeruch hernieder;
„Bei den Locken, die so weichlich
„Trockneten die heiligen Glieder."

Wer bei solch entgegengesetzten Empfindungen ernstlich vergleichend prüft, um über die Gründe zu solcher Darstellung Aufschlufs zu erhalten, der wird unzweifelhaft zu denselben Schlüssen gelangen, die Joubert[21]) über die moderne Erziehung ausspricht, welche in der Vernachlässigung des inneren Geisteslebens und der Unwissenheit in Hinsicht unserer Pflichten gipfelt. Eine nur flüchtige Umschau wird diesen Satz auch für die mit der Kunst Correggio's dem Verfall beschleunigt entgegengehende Periode als zutreffend erkennen lassen. — Stellen wir zu diesem Zwecke einmal Correggio's hl. Magdalena neben Pinturicchio's „Besuch des hl. Antonius bei Paulus Eremita". Beide Meister sind vollberechtigt, mitsammen in die Schranken zu treten. — Der Gründer der „Parmesaner Schule", der unerreicht in seiner Weise glänzt: sei es durch seinen genialen Wurf oder die berückende Wirkung des nur ihm in dieser Vollkommenheit angehörenden mild-leuchtend unnachahmlichen Halblichts, und Barnardino di Betti, ein Stolz der „Umbrischen Schule", der die Idealität der Auffassung in dem Figürlichen wie Landschaftlichen seiner Bilder mit Perugin und Raphael teilt, jedoch in dem Streben nach wirklicher Farbenpracht mit Erfolg seinen eignen Weg nimmt, können, ungeachtet der Verschiedenheit ihrer Ziele, dennoch um ihrer Bedeutung willen wohl nebeneinander genannt werden. — In Antonio Allegri da Correggio's Bilde erblicken wir die heilige Büfserin, wie schon bemerkt, im Dunkel eines bewachsenen Felsgrundes — in Lesung vertieft — langhingestreckt gelagert. Ihre äufsere Erscheinung, dazu in dieser Umgebung, überrascht, und der Gedanke an ein unreines Trugbild liegt weit näher, als in der Hingelagerten eine Genossin der nach strenger Bufse verklärten Maria Ägyptiaca zu erkennen, die in Goethes „Faust" die Worte spricht:

„. . . .
„Bei der vierzigjährigen Bufse,

21) Essays von F. X. Kraus, Bd. I, S. 58.

„Der ich treu in Wüsten blieb;
„Bei dem seligen Scheidegrufse,
„Den im Sand ich niederschrieb —"

Und mit diesem, in nächtlich-dunklem Grunde hingelagerten, besserer Bedeckung doch sehr benötigten Weibe vergleiche man den aus Pinturicchio's glänzendem Fresken-Ziklus bekannten „Besuch des hl. Antonius bei Paulus Eremita" des Appartamento Borgia. Der Meister hat den heiligen Anachoreten ihre Charakteristika — worüber die Acta Sanctorum berichten — beigegeben. Gottes Güte preisend, brechen, vor einem Felsentore sitzend, Antonius und Paulus, das diesem von dem Raben gebrachte Brot. Hinter Antonius treten nun leichten Schrittes, halb hinschwebend gleich den Horen, die Versuchungen in Gestalt von Teufelinnen. Für den Beschauer haben sie durchaus nichts Bedenkliches, denn sie erscheinen in der Gewandung der Vornehmen aus den Glanztagen der Renaissance; es sind Idealfiguren, die zu der näheren Umgebung und der heiteren Fernsicht ins linienschöne umbrische Tal, wie es sich zwischen Perugia, Spello — der nicht minder denkwürdigen Arbeitsstätte Pinturicchio's — und Spoleto dahinzieht, durchaus in Einklang stehen. — Es sind Teufelinnen, darüber sind wir nicht im Zweifel, weil dies ein fast kokett sichtbar werdender Fledermausflügel andeutet, wenn uns nicht schon die Krallenfüfse und die aus dem reichen Haarschmuck hervortretenden Hörnchen ihr wirkliches Wesen verrieten; aber um sie lagert sich nicht die brütende Schwüle der Sünde, und der Künstler wird nicht zum Verführer, indem er die Versuchung malt.

Wir wissen nun, wie es geschehen kann, wir wissen, wie es geschehen soll, und damit, was fürder geschehen mufs!

Schillers ernste Mahnung an die Künstler:
„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben"
sei und bleibe aller Orten beobachtet und zu jeder Zeit unvergessen, damit die Kunst ihren Zweck erfülle und fortgesetzt veredelnd und erhebend wirke, auf dafs durch sie recht Viele vor jener mephistophelischen Gesellschaft bewahrt bleiben, welche uns Goethe[22]) in seinen mitternächt'gen Graungestalten vor Augen führt, die sich gleich unentrinnbaren Schatten an die Fersen des Verführten hängen: Mangel, Schuld, Sorge und Not, deren unabwendbares Ende — zwiefacher Tod ist.

[22]) II. Teil Faust (Mitternacht).

Doch wollen wir nicht verfehlen, auch der weniger schuldvollen Auswüchse zu gedenken, solcher, die tatsächlich auf mangelndes Wissen zurückzuführen sind. Denn für die „christliche Kunst" als Führerin kommt, wo immer sie auch Anwendung finden mag, nur ein Ziel in Betracht, und das ist: das Höchste in einem jeden Falle zu erreichen. — Wie wir schon wiederholt vernommen, ist sie niemals den an sie gestellten berechtigten Forderungen aus dem Wege gegangen, und innerhalb ihrer enger gezogenen Schranken war es insbesondere die „kirchliche Kunst", die zu keiner Zeit die Traditionen der Vorangegangenen[23]) verleugnete, vielmehr beim Verfalle der profanen Kunst die alten Überlieferungen im weitesten Umfange mit Sorgfalt sammelte, bewahrte[24]) und unausgesetzt um deren Ausbau und ihre Verwendung bemüht blieb. Dies spricht auch Johanna Schopenhauer in ihrem Werke: „Johann van Eyk und seine Nachfolger" (Bd. I S. 125), un-

[23]) In dem Werke „Zur Ölmalerei der Alten" von Franz Gerh. Cremer (Düsseldorf 1903) lesen wir über die Notwendigkeit des Anknüpfens an das Vorangegangene Seite 26: Dr. Augustinus Egger, Bischof von St. Gallen, sagt in seinem Werke „Zur Stellung des Katholizismus im XX. Jahrh." (Freiburg im Breisgau 1902, Herder'sche Verlagshandlung) Seite 89: „Im Laufe ihrer bald 2000jährigen Geschichte begegnete die Kirche fortwährenden Änderungen und neuen Verhältnissen in der Welt. Sie ist auf die neuen Anforderungen, welche jede neue Zeit an sie stellte, eingegangen und hat ihre Einrichtungen und ihr Verhalten darnach eingerichtet; aber sie hat nie ihre Vergangenheit verleugnet; immer ist sie sich selber gleich geblieben . . . . wenn auch jede neue Periode der Wissenschaft (Seite 98) neue Fragen vorlegt und eine andere Art der Behandlung verlangt, so liegt es doch im Geiste der katholischen Wissenschaft (von der die Kunst nicht ausgeschlossen werden kann), dafs sie ihre eigene grofse Vergangenheit nicht verleugnet, vielmehr sich an dieselbe anschliefst, nicht um eine Entwicklung nach rückwärts, sondern nach vorwärts. Der wahre Fortschritt beruht darauf, dafs die Traditionen der Vergangenheit und die Bedürfnisse der Gegenwart in das richtige Verhältnis gebracht werden.'

[24]) Chateaubriand „Génie du Christianisme" chap. IV, pag. 270 sagt: „Es waren die Begründer des katholischen Gottesdienstes keine geschmacklosen Barbaren, und keine bigotten, einem abgeschmackten Aberglauben sich hingebenden Mönche, die zu Konstantinopel die schönste Büchersammlung der Welt mit den gröfsten Meisterwerken der Kunst vereinigten, unter denen vornehmlich des Praxiteles Venus zu nennen bleibt. . . ."

Weiteres sehe man hierzu bei Cremer „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei" S. 53 ff., ferner ebend. die Anmerkungen unter 133 und 135 von Seite 164 bis 174.

umwunden aus, wo sie sagt: „. . . Wir haben den prunkvollen Gottesdienst der katholischen Kirche überhaupt als den Quell der Erhaltung moderner Kunst anzusehen. . . .“[25]) Mit dieser hohen Anerkennung ist aber der „christlichen Kunst“ eine schwere Pflicht auferlegt, wenn sie sich nicht selbst untreu werden will.

Es gibt also auch minder bedenkliche Auswüchse, wozu aber in der kirchlichen Kunst leider recht Vieles zu rechnen bleibt. Es sei hier nur kurz der vielfach den architektonischen Aufbau und Zusammenhang störenden und durch die unverstandene Polychromie mitunter selbst ungehörig werdenden Standbilder gedacht. Hier leitet mangelndes Verständnis, bei der an sich gewifs nur zu lobenden Absicht: den Kirchen eine möglichst würdige Ausstattung zu geben, nur zu häufig in die Irre. Man kann ebenhier doch mit so Wenigem wirken, und wie dankbar ist eine solche Aufgabe doch für den Koloristen! Es ist dazu durchaus nicht der Aufwand an reichen Mitteln,[26]) der hier ausschlaggebend wird, sondern das feine Empfinden, welches gründliche Kenntnisse und tüchtige Schulung voraussetzt. — Also immer das Ganze, das grofse Ziel, die Gesamtwirkung im Auge behalten! und doppelte Vorsicht ist dort zu gebrauchen, wo der Bildhauer dieses Vermögen bei dem Koloristen vorausgesetzt, wo sich, wie das nicht wenig häufig der Fall ist, eine weitgehende Nacktheit findet, damit diese nicht als Entblöfsung empfunden werde. Auch hier ist nie zu vergessen, was wir schon beim Bilde verlangten, dafs man zwischen einem grofs und vornehm, ideal-gestalteten, von gründlichstem Naturstudium Zeugnis gebenden und einem nur entkleideten, sich über die photographische Nachbildung nicht erhebenden Körper unterscheide.

Wem dies nicht verständlich geworden ist der vergleiche nur einmal die Venus von Melos mit der medicäischen Venus, dann wird's ihm wie Schuppen von den Augen fallen, und er wird finden, dafs erstere bekleidet kaum denkbar ist, es sei denn etwa in der Weise der Nike von Somothrake, wohingegen letzterer tatsächlich ein Gewand mangelt, was sie auch selbst zu empfinden scheint. Doch wie unendlich hoch steht noch dies Bild der Aphrodite des Kleomenes, des Sohnes des Apollodoros aus Athen, über den verwandten Nacktdarstellungen der Modernen! — Abbé Roux gibt hierzu in seinen von der Académie française preisgekrönten „Penssées“ eine treffende Charakteristik des in der griechischen und modernen Kunst behandelten Nackten. Er sagt: „Die Antike bekleidete den menschlichen Körper mit Scham und Hoheit; die moderne Kunst entkleidet selbst das Nackte. Sie ist schamlos (un impudique) und zuweilen unverschämt (un impudent). Athen gofs die Seele über das Fleisch aus, Paris giefst das Fleisch über die Seele. Die griechische Statue errötet; die französische macht erröten.“ (Seite 33.) Näheres in den Essays von Fr. Xav. Kraus. Bd. I, S .73.

(Schlufs folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[25]) Diesen Ausspruch ergänzt uns Richard Pohl in seinem Werke: „Die Höhenzüge der musikalischen Entwickelung“ (Leipzig 1888). Hier heifst es Seite 18: „Die christliche Kunst ist es gewesen, welche die Pflege und Ausbildung der Tonkunst allein in die Hand genommen hatte, als die alte Welt in Trümmer gegangen war. Der Kirche verdanken wir, was von dem musikalischen Besitztum der antiken Kultur auf uns vererbt worden ist. Sie rettete die Tonkunst, gab ihr nun aber auch einen völlig neuen Charakter und eine ganz veränderte Richtung.“

Weiteres sehe man bei Cremer, „Zur Ölmalerei der Alten“ (Düsseldorf 1903), Seite 81 ff.

[26]) Wofür aber auch so viel Aufwand? — Es fehlt bei den Alten gewifslich nicht an Warnungen, mit dem Anbringen von Zierraten Mafs zu halten, damit diese Lichtpunkte, wie es bei Quintil. VIII. 5 heifst, gleichsam nur wie Funken aus dem Rauche hervorblitzen und durch ihre Seltenheit wirken, anstatt durch zu häufiges Anbringen ihre Wirkung zu verlieren und Überdrufs zu erzeugen. Dionysius von Milet sagt mit Rücksicht auf die sparsame Anbringung solch kleiner Glanzpunkte: „Honig mufs man auf der Spitze des Fingers, nicht mit voller Hand kosten.“ Auch Lucian äufsert sich (Bd. XII, Abschn. 6 u. 7) über die Ausschmückung eines Sales, der, bei aller Pracht nichts für Barbarenaugen geboten, kein Prunkstück Persischer Grofstuerei sei, noch der Prahlsucht eines Despoten gedient, vielmehr einen Beschauer von empfänglichem Geiste verlangt habe, der nicht allein mit den Augen urteile, sondern auch die Gründe seiner Bewunderung anzugeben wisse. Alles, sagt Lucian, habe hier durch die harmonische Verteilung gefallen, und nirgend sei das Auge durch müfsigen Aufwand beleidigt worden. So genügt, fährt er fort, einer schönen und ehrbaren Frau, um ihre Schönheit zu heben, eine einfache goldene Halskette, ein leichter Fingerring, ein Paar Ohrringe, eine Spange oder ein Band, um ihre wallenden Locken zusammenzuhalten, Zierden, durch welche ihre Wohlgestalt eben soviel gewinnt, als ihr Gewand durch eine Purpurbesetzung; während die Hetäre, zumal wenn sie recht häfslich ist, ein ganz purpurnes Kleid trägt, ihren Hals mit Gold überdeckt und durch die Kostbarkeit ihres Schmuckes anlocken will, indem sie sich über den Mangel an eigener Schönheit durch erborgte Reize zu trösten sucht.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXIV. (Mit 3 Abbildungen.)

42. Italienische Mantelschliefse mit Emailbild, Sammlung Clemens (Katalog Nr. 2684).

Den Mittel- und Kernpunkt dieser, aus vergoldetem Kupfer gebildeten, 16 *cm* hohen und breiten Agraffe, bildet ein Maleremailbild, welches auf blumigem Grund den hl. Hieronymus darstellt. An die vier Seiten des quadratischen Bildes, in dem Blau und Grau vorwiegen, sind identische Flügel angesetzt, die von schneckenförmig gestalteten aufliegenden Ornamenten eingefafst, als etwas tieferliegenden Kern ein gestanztes, Silberplättchen zeigen, mit Spuren durchsichtiger grüner Emaillierung. Der Gesamteffekt dieses ungemein einfachen, ganz flach gehaltenen, durch Schmelzfarben u. Vergoldung belebten Schmuckstückes mufs ursprünglich von hervorragender Schönheit gewesen sein, wie es auch jetzt noch alle Anerkennung verdient und zur Nachahmung verlocken könnte. In Norditalien (vielleicht in Florenz) dürfte es kurz nach der Mitte des XV. Jahrh. entstanden sein und ganz besonderes Interesse verdienen durch den Umstand, dafs es wohl zu den frühesten Erzeugnissen des Maleremails in Italien zählt.

Schnütgen.

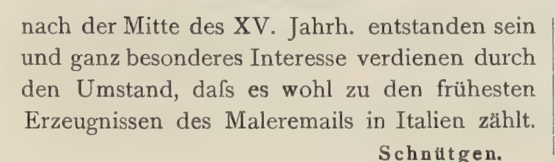
43. Silbervergoldete Reliquienkapsel im Berliner Kunstgewerbe-Museum (Katalog Nr. 221).

In zwei Medaillons von je $7^1/_2$ *cm* Durchm. auseinandergelegt, stellt diese Kapsel das reliefierte Grüppchen des von zwei Engeln begleiteten Schmerzensmannes und das Reliefbild der auf einer Bank thronenden Gottesmutter dar, jedes innerhalb eines getriebenen und in eine flache Hohlkehle gelegten vergoldeten Blattkranzes von dichter Gestaltung und sehr ausgeprägter Stilisierung. Ein Perlstab fafst ihn nach aufsen wie nach innen ein und leitet über zu den von flachem Rande umzogenen Medaillons, deren Grund blau emailliert und mit schwarzen Rosettchen verziert ist. Ganz flach getrieben treten die gut, namentlich sehr scharf modellierten Grüppchen hinter den Rand zurück, sowohl der im Grabe stehende Heiland, vor dem die beiden lieblichen Engel züchtig das faltenreiche Tuch ausbreiten, wie die das etwas massive Kind haltende Mutter in der breiten Entfaltung ihres reichdrapierten Mantels. Die Sack- und Schleiffalten, Ausdruck und Bewegung weisen auf die Mitte des XV. Jahrh. hin.

Schnütgen.







Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters.

Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae.

(Mit 8 Abbildungen.)

I.

u den wichtigsten Quellen des mittelalterlichen Bilderkreises und zwar zu den primären Quellen, die Franz Xaver Kraus in dem Kapitel „Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst“[1]) aufführt, zählt auch der Physiologus, dessen Entstehung nach den Untersuchungen Laucherts[2]) bis in das II. Jahrh. hinaufreicht, und der ein im christlichen Altertum bereits verbreitetes, namentlich aber im Mittelalter in zahllosen Exemplaren in lateinischer Übersetzung wie in den Volkssprachen vielgelesenes Werk war. Eine grofse Reihe der in ihm behandelten sagenhaften Tiere oder jener Tiere, denen gewisse Wunder und Wunderbarlichkeiten angedichtet und nachgerühmt wurden, zogen in die bildende Kunst vornehmlich seit dem nach reicher Dekoration strebenden XII. Jahrh. ein. Ob es dieses Streben nach Schmuck allein war, was den Physiologus als Fundgrube benützen liefs oder, was das Wahrscheinlichere ist, ob die Sinnbilder, die man darin für die christliche Heilslehre fand, zur Darstellung reizten, wollen wir hier nicht weiter untersuchen. Zweifellos aber steht jedenfalls fest, dafs der Physiologus reiche Ausbeute für den Dekorationskünstler bot.

Die der Kunst geläufigsten Szenen, welche dem Physiologus entlehnt sind, beziehen sich auf den Löwen, das Einhorn, den Phönix und den Pelikan. Der Löwe wird dargestellt, wie er seine neugeborenen leblosen Jungen nach drei Tagen durch sein Gebrüll erweckt, so wie Gott Vater den Sohn am dritten Tag aus dem Grabe wieder erstehen liefs. Es symbolisiert demnach dieses Bild die Auferstehung Christi,[3]) und das ist die gewohnte Auslegung. Nach Konrad von Würzburgs Goldener Schmiede[4]) (Vers 502 bis 511) wird das Bild auf Christus bezogen, dessen letzter Seufzer am Kreuze die Toten weckt, wie der Löwe seine Jungen.

Von dem Einhorn[5]) wird erzählt, dafs es ein so gewaltiges und unbezähmbares Tier sei, dafs es kein Jäger mit Gewalt fangen könne, dafs es sich aber willig im Schofs einer Jungfrau berge. Das Tier „bedäut unsern herren Jesum Christum, der was zornig und grimm ê er mensch würd, wider die hôchvart der engel und wider die ungehorsam der läut auf erden. Den vieng diu hôchgelobt mait mit irer käuschen rainikait, Marîâ, in der wüesten diser kranken werlt, dô er von himel her ab sprang in ir käusch rain schôz.[6]) Die Einhornlegende bezieht sich also auf die Menschwerdung Chritsi.

Von dem Pelikan weifs der Physiologus eine Fülle von Beziehungen zur Person Christi zu berichten,[7]) die in der Hauptsache auf den Opfertod des Heilandes hinzielen, der wie der Pelikan für seine Jungen, für die Menschheit sein Herzblut hingab.

In dem Phönix, der altersschwach sich verbrennt, um aus der Asche neu zu erstehen,[8]) erkennt die christliche Symbolik den sich aufopfernden und nach dem Tode wieder auferstehenden Heiland.

Eines der frühesten Beispiele für die dekorative Verwendung dieser Sinnbilder gibt uns

---

[1]) »Geschichte der christlichen Kunst«, II, 269,

[2]) Lauchert, »Geschichte des Physiologus«, 1889. S. 64.

[3]) Menzel, »Christliche Symbolik«, II, (1854). S. 36 ff.

[4]) Grimm, »Konrads von Würzburg Goldene Schmiede«, 1840. S. 16.

Du (Maria) bist des lewen muoter
der sîniu tôten welfelîn
mit der lûten stimme sîn
lebende machet schône
dîn sûn, do er ze nône
drîstunt an dem criuce erschrei
dô brach des tôdes bant enzwei
der uns vil armen, sîniu kint
twanc, die lebende worden sint
von dîner helfe, reiniu maget.

Menzel a. a. O. S. 37 führt noch eine Stelle aus einem Hymnus des Faulbert von Chartres an, die gleichfalls hier einschlägt. Christus invictus leo, — dum voce viva personat - a morte functos excitat.

[5]) Fr. Schneider, »Die Einhornlegende« in den Annalen des Vereins für Naussauische Altertumskunde XX, (1887). Ders., „La légende de la Licorne“ in »Revue de l'Art chrétien« VI, (1888). Ders., »Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit«, S. 133. Vergl. auch die Emailplatte im bayerischen National-Museum, Saal 8, Vitrine 21.

[6]) Pfeiffer, »Das Buch der Natur von Konrad von Megenberg«, (1861), S. 162 und Gräfse, »Beiträge zur Literatur und Sage des Mittelalter«, (1850), S. 69.

[7]) Pfeifer a. a. O. S. 210.

[8]) Ebenda S. 186 und Gräfse a. a. O. S. 71 ff.

das Münster von Strafsburg in einem Fries des Nordturmes. Dort sind die oben erwähnten vier Szenen eingereiht in eine Anzahl anderer, die dem alten Testament entnommen sind, wie die eherne Schlange, Isaaks Opferung, die Jonaslegende, deren typologische Auffassung und Deutung allgemein bekannt und geläufig ist. In diesem Zusammenhange kann kein Zweifel bestehen, dafs die gewohnte, oben dargelegte Deutung auch für die Physiologus-Szenen des Strafsburger Münsters anzuwenden ist.[9]) Am beliebtesten war offenbar das Sinnbild des Löwen, der seine Jungen weckt. Dies begegnet uns, um nur noch einige Beispiele zu nennen, an der einen Wange des Chorgestühls im Peterschor des Domes zu Bamberg aus dem XIV. Jahrh. Dasselbe Thema behandelt ein wenig jüngeres, bisher nicht genügend beachtetes Steinrelief an dem Hause Tal Nr. 1 in München, das wegen dieses plastischen Schmuckes eine Zeit lang fälschlich als Residenz Herzog Heinrichs des Löwen, des Stadterweiterers, angesehen wurde. Es ist kein Grund vorhanden, in diesen beiden Fällen andere Deutungen zu suchen. Auch an Werken der Kleinkunst findet sich die Szene, so z. B. im Fufse eines Ciboriums des Stiftes Klosterneuburg, das dem XIV. Jahrh. angehört,[10]) und an der bekannten Rotula von Kremsmünster. An dieser ist aufs klarste die Deutung dadurch gegeben, dafs dem Quadranten mit der Löwengruppe der Quadrant darüber mit einer Darstellung der Auferstehung Christi entspricht.[11])

Eine gröfsere Serie der Sinnbilder aus dem XIV. Jahrh. hat sich auch noch im Kreuzgang des Zisterzienser-Klosters Neuberg in Steyermark[12]) erhalten, dessen Gewölbekonsolen die Bilder des Löwen, des Pelikans, des Phönix, des Einhorns und des Hirsches, der nach den Worten des Physiologus die Gestalt des Büfsenden darstellt, tragen. Diesen Gleichnissen stehen ähnlich wie an dem Friese des Strafsburger Domes Sirenen und Zentauren als Verkörperungen der Sünde und Versuchung gegenüber. Am umfassendsten vielleicht behandelt die Deutung dieser Tierbilder ein Pariser sog. Bestiarium,[13]) indem es zu der Darstellung des Tieres zugleich die entsprechende christliche Parallele im Bilde gibt.

Heider nun, dem wir manche geistvolle Untersuchung über derartige Bildwerke und auch jene des Neuberger Kreuzganges verdanken, hat im Anschlufs an deren Erklärung bereits i. J. 1856 die Behauptung aufgestellt, dafs die ursprüngliche Deutung solcher Gebilde allmählich verlassen wurde und dafs der im XIV. Jahrh. zu gröfserer Blüte gelangte Marienkultus sich dieser dem Physiologus entnommenen Seltsamkeiten in anderem Sinne bediente. Wir lassen hier die Schlufsbemerkung Heiders, die für die Deutung mittelalterlicher Bildwerke höchst schätzenswert ist, im Wortlaut folgen, zumal sie geeignet ist, uns zwanglos in unserer Untersuchung fortschreiten zu lassen. Heider schreibt: „Die Bedeutung dieser Symbole ist eine fast durch Jahrhunderte feststehende, wenigstens auf dem Gebiete der bildenden Künste. . . . . Erweiterungen und Umgestaltungen machten sich zuerst auf dem Gebiete dichterischen Schöpfens geltend, welches schon frühzeitig eine selbständigere Stellung zu behaupten begann. . . . . Eine Reihe mittelalterlicher Dichter hat sich dieser Symbole zu Kunstgestaltungen bedient, ist dabei jedoch von jener strengen Deutung abgegangen, welche ihnen der Physiologus zuschrieb. Der zur höchsten Blüte gelangte Marienkultus mufste die Dichtkunst bestimmen, sich nach Symbolen umzusehen, welche geeignet wären, die tiefen Wunder zu fassen, mit denen das Leben Marias durchflochten ist. So geschah es, dafs die früheren Symbole aus ihrer strengen Umrahmung herausgezogen und zur Versinnlichung der auf Maria bezüglichen Geheimlehren benützt wurden. Diesem von der Dichtung gegebenen Anlasse folgten, wenngleich zögernd, die bildenden Künste. . . . . Der Löwe, der Pelikan, der Phönix, das Einhorn und ein Reihe anderer Sinnbilder, die bisher ausschliefslich auf Christus bezogen wurden, werden nunmehr auf die unbefleckte Empfängnis Mariä[13]) angewendet. Hierbei tritt der nähere Bezug des Symbols zum Gegen-

[9]) »Revue archéologique« X, (1854), S. 591 und 648. »Mélanges d'Archéologie« VIII, (1874), S. 150.

[10]) »Mitteilungen der k. k. Zentralkommission« XVIII, (1873), S. 158 und 160 und Taf. VII und VI, (1861), S. 66 und Taf. II.

[11]) Weitere Darstellungen nennt Heider in den »Mitteilungen der k. k. Zentralkommission« I, (1856), S. 85.

[12]) »Mitteilungen der k. k. Zentralkommission« I, (1856), S. 8.

[13]) Richtiger gesagt: „auf die jungfräuliche Mutterschaft".

stande .... freilich in den Hintergrund und es wird zur Erklärung des Wunders auf dem Gebiete des christlichen Lebens gerade nur auf das Wunderbare hingewiesen, welches die Sage an die Erscheinungen des Tierlebens knüpfte." Heider führt als Beispiele hierfür ein „Defensorium beatae virginis" in der Gothaer Bibliothek und die Darstellungen im Kreuzgange zu Brixen an.

Die Darstellungen zu Brixen, welche Heider speziell im Auge hatte, finden sich, wenn wir der Zählweise Walcheggers[14]) folgen, in den Gewölbezwickeln der siebenten Arkade des Domkreuzganges. Als der wichtigsten und umfassendsten Serie der hier einschlägigen symbolischen Darstellungen geben wir von den Brixener Bildern hier eine vollständige, wenn auch knappe Beschreibung. Im ganzen liegen zwölf Gleichnisse vor, von denen die meisten den Physiologus als Quelle erkennen lassen. Der Löwe mit den Jungen, der sich opfernde Pelikan, der der Asche entsteigende Phönix sind uns schon bekannt. Als weitere Bilder erscheinen der Straufs, der seine Eier von der Sonne ausbrüten läfst;[15]) der Vogel Kalader oder Kalander, der mit seinen Augen die Krankheit eines Menschen in sich aufzunehmen und dadurch Heilung zu bringen vermag;[16]) Vögel (Carbas), welche aus Früchten entstehen, die von Bäumen ins Wasser gefallen sind; eine Bärin, die ihren formlos zur Welt gebrachten Jungen durch Lecken die richtige Gestalt gibt;[17]) ferner Vögel (Charista), die (im Alter) durch Flammen fliegen, ohne zu verbrennen, und hierdurch verjüngt werden[18]); ein Pferd, das vom Morgenwinde begattet wird.

Diesen dem Physiologus entlehnten Bildern schliefsen sich drei weitere an. Eine Frau mit neugeborenen Zwillingen, welche Türen durch einfache Berührung zu öffnen vermögen. Der Stoff ist der Abhandlung des Albertus Magnus „de motibus animalium" entnommen. Eine weitere Szene beruht auf Plinius, nachdem die Vestalin Tuccia zum Beweise ihrer Jungfrauschaft Wasser in einem Siebe trug. Das letzte Bild stellt dar, wie die Vestalin Claudia zu gleichem Zwecke ein am Tiberstrande aufgefahrenes Schiff mit ihrem Gürtel wieder flott machte. Die den Bildern beigefügten Inschriften besagen nun stets das Gleiche: „Wenn in der Geschichte des Menschen und der ihn umgebenden Natur ein neues Leben entstehen kann aufserhalb des gewöhnlichen Ganges der Natur, oder wenn in einzelnen Fällen die gewöhnlichen Naturkräfte als aufgehoben betrachtet werden können, warum sollte es Gott, der Herr alles Geschaffenen, nicht zulassen, dafs bei seiner Auserwählten auf wunderbare Weise durch göttliche Einwirkung ein neues Leben entstehe aufserhalb der gewöhnlichen Ordnung."[19]) Wenn Gott so Wunderbares zuläfst, wie uns diese Bilder schildern, warum sollte dann nicht eine Jungfrau Gottes Sohn gebären können.[20]) Wir sehen also die ursprüngliche Deutung der bekannteren Bilder aus dem Physiologus, Löwe, Pelikan, Phönix, hier völlig preisgegeben; die Wunderbarlichkeiten der Erzählungen müssen einem gänzlich neuen Zwecke dienen, der Lehre von der jungfräulichen Mutterschaft Mariä. Die angezogenen Vergleiche mögen unserem Denken oft fremd und absurd dünken, dafs aber manches „fast unpassend, ja, sogar unanständig" erscheinen soll,[21]) kann ich schlechterdings nicht einsehen. An der Hauptwand dieses Kreuzgangjoches sehen wir im Schildbogen ein Vesperbild gemalt und links von demselben den Stifter, den St. Katharina der Mutter Gottes empfiehlt. Unter diesem Bilde

14) Walchegger, »Der Kreuzgang am Dom zu Brixen«, (1895), S. 63.

15) Pfeifer a. a. O. S. 222.

16) Ebenda S. 173.

17) Ebenda S. 162.

18) Ebenda S. 174.

19) Walchegger a. a. O. S. 65.

20) Die Beischriften der einzelnen Bilder sind bei Walchegger a. a. O. S. 112 wiedergegeben. Ich zitiere die Beischriften jener Darstellungen, welchen wir noch öfter begegnen werden, nach diesem, jedoch mit einigen Berichtigungen:

1. *Leo si rugitu proles suscitare valet*
Cur vitam a spiritu virgo non generaret.
2. *Si oua strutionis sol excubare valet*
Cur veri solis opere virgo non generaret.
3. *Pellicanus si sangwine animare fetus claret*
Cur xpm (Christum) puro ex sangwine virgo non generaret.
4. *Fenix si in igne se renovare valet*
Cur mater Dei digne virgo non generaret.
5. *Ursa si fetus ore rudes (forma)re valet*
Cur gabrielis ore virgo non generaret.

Die bei der Darstellung des Pferdes fehlende Inschrift könnte etwa nach einer noch zu erwähnenden Handschrift (cod. lat. 18077 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek) ergänzt werden, wie folgt: *Si equa capadocie vento feta claret — Cur diuino flamine virgo non generaret.*

21) Walchegger a. a. O. S. 63.

aber findet sich eine Darstellung der Geburt Christi, in der wir das Grundmotiv für die Gewölbebilder zu erblicken haben.[22]) Bezeichnend ist, dafs zwei Stifter der Gemälde Nikolaus Vigessel, gest. 1427, und Gregor Sybar, gest. 1446,[23]) Chorherren zu U. L. Frau in Brixen waren. Die Todesdaten können nur in weiteren Grenzen für die Entstehungszeit der Bilder angesehen werden. Triftige stilistische Gründe, die Gemälde „etwas tief in die zweite Hälfte des XV. Jahrh. zu setzen"[24]) erscheinen mir jedoch nicht gegeben. Als äufserste Zeitgrenze nach unten nehme ich 1460 an.

Ähnlich nun wie in den Brixener Kreuzgangbildern wird noch mehrfach in Bildwerken des Mittelalters die jungfräuliche Mutter Maria durch Gleichnisse verteidigt, wenn auch meines Wissens nirgends mehr mit so vielen Belegen.

(Forts. folgt.)

München. Philipp M. Halm.

[22]) In deutlichster Weise bekundet dies ein Tafelgemälde (Nr. 51) der k. Galerie Schleifsheim (um 1440), auf welches schon Riehl »Oberbayerisches Archiv« IL, (1895—1896) S. 100 und Walchegger a. a. O. S. 65 hingewiesen haben. Nachdem von Schlosser dieser Tafel im Zusammenhange mit einer ähnlichen Miniatur der ehemaligen Ambraser Sammlung im »Jahrbuch der Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses« XXIII, (1902), S. 288 ff. eine eingehende Besprechung widmete, beschränke ich mich darauf zu erwähnen, dafs hier die Geburt Christi inmitten von 18 derartigen Beweisen angeordnet ist. Es kommen hierzu vier typologische Darstellungen aus dem alten Testamente, Aaron mit der blühenden Rute, Gideon mit dem Vliese, Moses am feurigen Busch und die porta clausa des Ezechiel. Wir ergänzen von Schlosser durch die Notiz, dafs das Schleifsheimer Bild (nach gütiger Mitteilung des Herrn Konservators Bever) aus Kloster Ottobeuren stammt, (H. 1,07 *m*, Br. 0,79 *m*). Zu verweisen ist hier noch auf eine Anzahl ähnlicher Darstellungen, die Alwin Schultz in der »Legende vom Leben der Jungfrau Maria« (1878), S. 50 aufführt, ferner auf ein Blockbuch von Friedrich Walthern aus Nördlingen von 1470, (Xyl. 34 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek). Hier einschlägige typologische Nebeneinanderstellung bieten vier Holzreliefs des bayerischen Nationalmuseums (Katolog Nr. VII, N. 685 bis 688), auf welchen Szenen aus dem Marienleben alttestamentlichen Darstellungen mit Moses, Aaron, Gideon usw. entsprechen. Die Reliefs dürften fränkisch sein. Die zonenartige Verteilung der Gleichnisse auf dem Schleifsheimer Bilde und die Art wie die einzelnen Szenen in scharfen Kanten als viereckige Bilder gegeneinander absetzen, legt die Vermutung nahe, dafs das Bild nach älteren Vorbildern, etwa Holztafeldrucken komponiert oder besser gesagt kombiniert wurde.

[23]) Ich ziehe entgegen der Annahme Walchegger (S. 64) namentlich der besseren räumlichen Verteilung der Buchstaben halber sexto statt tertio, also 1446 statt 1443 vor. Ob der dritte Stifter Konrad von Neuenburg, gest. 1424, Benefiziat von St. Oswald, ebenfalls Chorherr zu U. L. Frau war?

[24]) Walchegger a. a. O. S. 68.

Bücherschau.

Zur Entstehung der altchristlichen Basilika hat Prof. Dr. Al. Riegl im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale (Bd. I 1903) eine Studie veröffentlicht, die neue Gesichtspunkte hervorkehrt unter Bezugnahme auf die gegenwärtige Diskussion über „Spätrömisch" und „Orientalisch" (auch hinsichtlich des Aachener Münsters). Die christliche Basilika ist ihm eine freie künstlerische Schöpfung der Altchristen aus Elementen, die ihnen mit den Heiden gemeinsam waren vermöge des sie mit diesen hinsichtlich der letzten Ziele verknüpfenden Kunstwollens. Um dieses zu beweisen, sucht er zunächst den praktischen Zweck klar zu machen, dem die christliche Basilika zu dienen hatte als die Stätte, an welcher die Gemeinde an der erlösenden Wirkung des von den Priestern dargebrachten Mefsopfers teilnahm. Sodann bezeichnet er den Zentralbau als den ausgesprochenen Monumentalbau der Römer, der für das Mysterium der Christen die Vorbedingung bot, und zwar in der Halbierung als Apsis, weil der Versammlungsraum der Gemeinde daran anzuschliefsen war. Für ihn war die antike Halle das geeignetste Vorbild, zumal in der Form, in der sie durch die Marktbasilika geboten war, bei der die bedeckten Säulenhallen die Hauptsache bildeten, nicht das ungedeckte Mittelschiff. Diesen Hof zu überdecken, empfanden die Christen bald als Notwendigkeit, nicht minder den Hinwegfall der Säulenhallen an den Schmalseiten, aber unter Beibehaltung des in den Seitenschiffen gebotenen konstitutiven Elementes, so dafs ursprünglich der Blick aus diesen in diese, also durch das Mittelschiff hindurch der prinzipale war. Wie das letztere allmählich zum Hauptschiff wurde durch das Hervorrücken der Schola cantorum von der Apsis aus, sodann durch seine Anfüllung mit Altären legt der Verfasser dar, des Weiteren betonend, dafs die so langsam sich vollziehende Emanzipation des Gemeinderaumes im christlichen Orient viel früher vor sich ging, als im Abendlande. — Mit steigendem Interesse folgt man den geistvollen Erörterungen, die überall die künstlerischen Gesichtspunkte in den Vordergrund schieben und die brennende Frage aus dem Bereiche der äufseren Analogien hinauf zu heben suchen in die Sphäre der inneren, auch der ästhetischen Einflüsse und Beziehungen, in die mancherlei Eigentümlichkeiten der verschiedenen Kircheneinrichtungen hineinspielen, nicht selten auch individuelle, sogar zufällige Umstände. B.

Kunstgeschichte von Prof. Dr. Max Schmid (Aachen) nebst einem kurzen Abrifs der Geschichte der Musik und Oper von Dr. Clarence Sherwood (Berlin). Neumann, Neudamm 1904. (Preis in Leinen gebunden Mk. 7,50)

Als Band XIV vom »Hausschatz des Wissens« ist vor kurzem dieses Lehr- und Lesebuch der Kunstgeschichte erschienen, das auf 842 Seiten an der Hand von 411 Originalabbildungen nicht nur über die Denkmäler der bildenden Kunst von ihrem Urbeginn an bis in unsere Tage informiert, sondern auch noch über die Musik (mit Einschlufs der Oper), wie sie sich von Anfang an bis jetzt entwickelt hat. — Schon beim Durchblättern merkt man es dem in seinen Illustrationen und Erörterungen durchaus didaktisch angelegten Buche bald an, dafs es aus Vorlesungen herausgewachsen ist, und dafs diese auf einen gröfseren Kreis berechnet waren, verrät sofort der Umstand, dafs einzelne Denkmäler, Meister, Kunststätten herausgehoben werden, um als typisch für gewisse Richtungen, Schulen, Zeiten hingestellt zu werden. Beide Eigentümlichkeiten, die dem Buche in der überreichen kunstgeschichtlichen Literatur des letzten Jahrzehnts eine besondere Stellung anweisen, sind als Vorzüge zu betrachten von denjenigen, die in einem Überblick über die gesamte Kunstgeschichte mehr nach den für jede Periode mafsgebenden Hauptbelegstücken und Gesichtspunkten Umschau halten, als nach dem Zusammenhang der einzelnen Meister und Schulen. Hierbei hat der Verfasser aber mit Recht nicht unterlassen wollen, von dem Eintritt in die drei Hauptteile, die sich ihm in der allgemein üblichen Weise ergaben, in einer längeren Einleitung über Theorie und Technik der Baukunst, Malerei und Plastik sich klar und anschaulich, daher sehr instruktiv zu äufsern. Im Altertum bleibt kein Kulturvolk von der Charakterisierung ausgeschlossen und auch dem Mittelalter, obgleich es im ganzen geprefst erscheint, sind doch noch volle 100 Seiten gewidmet. Sehr ausgiebig ist die Neuzeit behandelt. — Trotz der Bestimmtheit der Aussprache herrscht im ganzen ein mafsvoller Ton. Die Illustration, in der sogar viele Photochrome, zeichnet sich durch ungewöhnliche Originalität aus, und wenn auch manche Zeichnungen etwas skizzenhaft gehalten sind, so tut das ihrer Verständlichkeit durchaus keinen Eintrag. Der Preis ist erstaunlich wohlfeil. B.

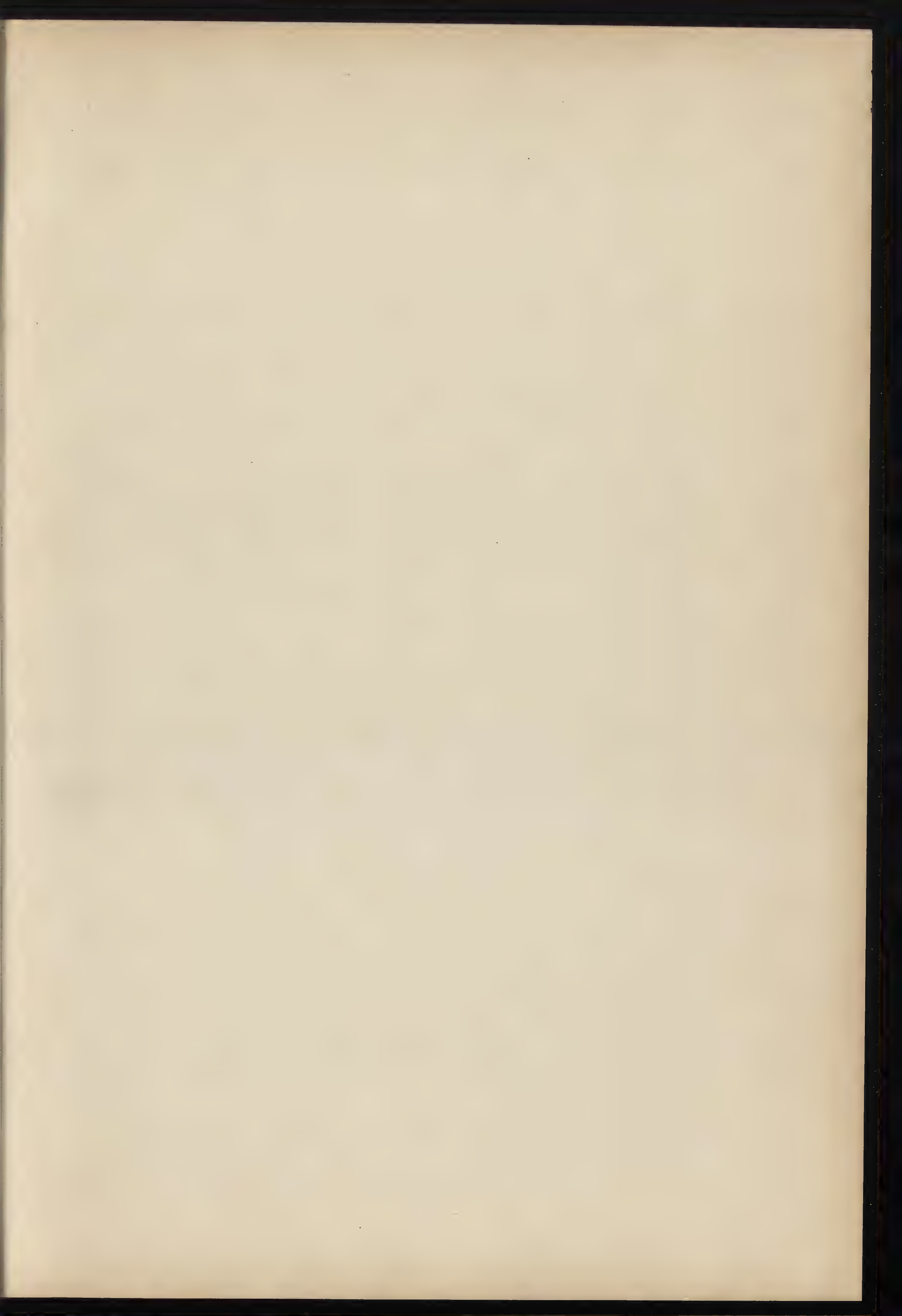
Zons am Rhein. Bearbeitet von A. Otten, Pfarrer in Zons. Schwann, Düsseldorf 1904 (Preis Mk. 1,60).

In die reiche und interessante Geschichte seines Pfarrortes hat der Verfasser sich mit Liebe und Verständnis hineingearbeitet, so dafs er seinen Pfarrkindern und den zahlreichen Besuchern des bekanntlich durch seine verhältnismäfsig gut erhaltene, spätmittelalterliche Befestigung berühmten Ortes von dessen Schicksalen ein zuverlässiges Bild bietet. — Im I. Teil wird nach den etymologischen Erklärungsversuchen des Ortsnamens, das Haus Bürgel behandelt, das, obwohl jetzt auf der anderen Rheinseite gelegen, die Gründung von Zons veranlafst hat, wie hier die Mutterkirche stand, zu der das Pfarrverhältnis bis zur französischen Revolution dauerte. — Im II. Teil wird die Geschichte der Stadt von ihrem Beginn bis in das vorige Jahrhundert verfolgt, ihre Zerstörung im Jahre 1288 erzählt, ihre neue glänzende Herstellung durch Erzbischof Friedrich III., die Auszeichnungen und Behelligungen, die sich in den folgenden Jahrhunderten daran knüpften mit Einschlufs der vielfachen Zollverhandlungen. Die dreischiffige Kirche des Jahres 1408 wurde leider 1876 durch einen Neubau ersetzt. — Im III. Teil weifs der Verfasser: „Aus der Zonser Chronik" manches Interessante bis in die jüngste Zeit nachzutragen. Würden die noch vorhandenen Baudenkmäler, die architektonisch, fortifikatorisch, malerisch sehr anziehend, so manchen Touristen zu Fufs und zu Schiff verlocken, etwas mehr berücksichtigt sein, auch durch einige Abbildungen, so wäre damit dem Büchlein ein noch gröfserer Leserkreis gesichert. S.

Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage, von Josef Kirchner. Mit 105 in den Text gedruckten Abbildungen. Stuttgart 1903. Enke. (Preis 10,60 Mk.)

Das Thema ist heikel und schwierig, setzt nicht nur kunst- und kulturgeschichtliche, sondern auch theologische Kenntnisse voraus, die hier mit den ikonographischen Fragen besonders eng verbunden sind. Es ist daher nicht zu verwundern, dafs dem Verfasser zuweilen „der Mut sank"; er hat aber im Bewufstsein des „Willens, unparteiisch zu sein", die Schwierigkeiten auch durch manche kühnen Wendungen zu überwinden gesucht, von denen einzelne freilich der theologischen Korrektheit entbehren, wie die über den Schöpfungsakt, den Cölibat, das Klosterleben usw. Verschiedene symbolische Beigaben sind übersehen, andere mifsverstanden, die natürlichen Gesichtspunkte, wie Schönheit, Häfslichkeit, Erdenfreude und Menschenleid, zu sehr betont gegenüber den übernatürlichen. Im übrigen ist an der Hand der einzelnen Stilperioden das Entwicklungsbild mit emsigem Fleifs und unter Verwertung eines grofsen Abbildungsapparates dargestellt, der allerdings aus der Miniaturmalerei der romanischen, wie aus der Portalplastik der gotischen Epoche noch um verschiedene Züge hätte bereichert werden können. D.

Die plastische Nachbildung in bemalter Terrakotta der Mittelgruppe von Raffael's berühmtem Sposalizio und die in Elfenbeinmasse hergestellte Reproduktion der von Alfredo Neri in Bologna ausgeführten Büste Papst Pius X. bietet die Verlagshandlung von Bernhard Poetschki in Berlin (Dennewitzstrafse 19) als sehr empfehlenswerte Festgeschenke an. — Das Grüppchen, 32 *cm* hoch, ist den drei Hauptfiguren des herrlichen Mailänder Gemäldes, das die ganze Innigkeit der umbrischen Schule zeigt, recht geschickt in Haltung und Ausdruck nachmodelliert, auch in der Farbe des Originals polychromiert, unter Verstärkung der die Tiefen der Falten füllenden Schatten; dasselbe macht daher einen anmutigen Eindruck, so dafs es den Zweck, zu dem es vornehmlich bestimmt ist, Eheleuten dauernde schöne Erinnerung zu sein an ihre Vermählung, wohl zu erreichen vermag. — Das fein modellierte Büstchen, 24 *cm* hoch, gibt vom hl. Vater ein treues, gut gestimmtes, lieblich wirkendes Bild, das durch den Elfenbeinton an Anmut noch gewinnt. G.





Die heilige Cäcilia.
Gemälde Raphaels in Bologna.

Abhandlungen.

Raphaels heilige Cäcilia.

(Mit Lichtdruck-Tafel III u. Textbild.)



Raphaels Gemälde der hl. Cäcilia in Bologna, vollendet zu Rom im Jahre 1516, gehört zu den Schöpfungen hoher Kunst, die eines Kommentars nicht zu bedürfen scheinen. Wer davor hintritt, fühlt sich alsbald versucht die Absicht des Meisters herauszulesen, gleich als habe es ihn in die Bahnen seines schaffenden Geistes hineingezogen, entrückt. Er stand damals auf der Höhe des Lebens und der Kunst; seine Klarheit der Seelensprache hat man selten Gelegenheit zu erproben wie hier, wo sie sich dem Tiefsinn gesellt. Wie bedeutend ist er in der Charakteristik, wie fein ist jede Note in diesen von ein und demselben Eindruck bewegten fünf Personen differenziert. Die Kompositionsform erinnert uns, dafs das Erhabene unzertrennlich ist vom Einfachen, zu dem die Kunst auf ihrer letzten Höhe zurückkehrt.

Wir sehen eine Vereinigung von fünf Heiligen um eine Haupt- und Mittelperson geordnet; wir erkennen sie sämtlich alsbald an den Attributen. Aber ebenso durchsichtig ist ihr Gemütszustand: sie alle stehen unter der Macht der Töne, die sie in mannigfaltiger Weise, nach Geschlecht, Alter und Temperament aufnehmen. Der geistgewaltige Apostel der Tat in ernster, meditierender Konzentration der Gedanken: die sanftern, weichern Gemüter im Austausch vielsagender Blicke des Verständnisses, des Wunsches andere an ihrem Glücke teilnehmen zu sehen; über alles erhebt sich die weltvergessene Hingabe an die entzückende Offenbarung in der Gestalt, deren Namen das Bild trägt.

Die Absicht war aber nicht blos, einen hocherregten geistigen Zustand in seinen Nuancen zu schildern; man wird zugleich in ein momentanes Erlebnis aufregender Art versetzt. Die Heilige hält eine Orgel,[1]) die sie jedoch sinken läfst; einige Pfeifen sind vom Pfeifenstock herabgeglitten; wurde ihr Spiel unterbrochen? und soll diese Orgel gar zu den beschädigten Instrumenten herunterfallen? Denn vor ihr liegt ein ganzes Orchesterinventar aufgehäuft. Eine Katastrophe hat sich begeben: man vernahm eine Musik, die aber nun ausgespielt hat; und ihre Entwertung war eine Wirkung dessen, was im jetzigen Augenblick ihr Ohr fesselt; der Maler hat es uns verraten in der Sängergruppe von sechs Engeln oben in Wolken. Eine geringere Musik ist von einer höhern verdrängt worden.

Die Komposition zerfällt in zwei Teile, in der Behandlung scharf geschieden. Die obere Gruppe, obwohl Ursache der Erregung der untern Versammlung, dieser nicht sichtbar und nur durch ihre Wirkung fühlbar, ist in kleinem Mafsstab und nebelhaft gehalten; es entsteht also nicht, wie bei einem anderen Gemälde Raphaels aus diesen Jahren, ein Dualismus. Durchaus liegt das Gewicht auf dem Eindruck der himmlischen Töne im beseelten Antlitz; das Engelkonzert ist nur ein Fingerzeig; es lag ja aufserhalb der Mittel der Malerei. Was soll dieser Vorgang bedeuten? Sollte vielleicht die Überlegenheit der beseelten Menschenstimme über die Instrumentalmusik ausgedrückt werden, — selbst in ihrer Vereinigung zum Orchester, oder in ihrem vollkommensten Exemplar, der Orgel? Denn der himmlische Chor ist ein Vokalkonzert. Bei den Funktionen der sixtinischen Kapelle wie in St. Peter werden keine Instrumente zugelassen. Doch im ersten Entwurf fehlte dieser Zug. Oder ist die höhere Dignität der religiösen Musik über die profane gemeint? Aber die Orgel, die hier ebenfalls verabschiedet wird, ist ja das eigentlich kirchliche Instrument. Es bliebe also die Überlegenheit der Musik der Engel und des Himmels über die der Erde und der Sterblichen. Diese selbstverständliche Wahrheit wäre etwas seltsam ausgedrückt, durch Absingen des Unaussprechlichen, das Paulus und Dante dort vernahmen, von Notenheften!

Noch zu andern Fragen gibt das Bild Anlafs. Man erblickt zu den Seiten der Hauptfigur ein Halbrund von vier Heiligen, und dies ihr Gefolge ist ein neuer Zug in der Ikonographie der heiligen Cäcilia. Die Gründe aber, die Raphael oder seine Ratgeber bei deren Auswahl

[1]) Repräsentiert durch ein Stück Lade mit Manualklaviatur und Pfeifenstock von 19 Pfeifen.

geleitet haben, sind bisher noch nicht in befriedigender Weise nachgewiesen worden. Die Aufhellung dieses dunklen Punktes mag als Rechtfertigung einer neuen Besprechung des vielerörterten Bildes dienen. Dazu aber empfiehlt sich, uns die Umstände seiner Entstehung zuvörderst noch einmal zu vergegenwärtigen.

Die Geschichte der hl. Cäcilia war in Bologna ganz neuerdings durch ein grofses malerisches Unternehmen der Bevölkerung vertraut und wert geworden. Dicht bei der grofsen Kirche S. Giacomo stand seit 1319 ein kleines Kirchlein der Heiligen von quadratischem Grundrifs; dies Oratorium hatte ein Mitglied der herrschenden Familie, Giovanni Bentivoglio 1481 durch den Baumeister Gaspare Nardi neu wölben und von fünf der angesehensten Maler der Stadt mit zehn Freskobildern der Legende ausschmücken lassen. Francesco Francia hatte das erste und das letzte Stück, die Vermählung der Heiligen mit Valerian und ihr Begräbnis gemalt, im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts.

Die Veranlassung einer neuen künstlerischen Huldigung, so kurz nach Vollendung jenes Oratoriums, hatte etwas Aufserordentliches: eine höhere Eingebung sollte dabei im Spiele gewesen sein. Eine edle Dame, Elena Duglioli dell' Olio, der Heiligen besonders ergeben, im Besitz einer Reliquie, dem Geschenk des Kardinals Alidosi, hatte im Oktober 1513 eine Vision gehabt und das Geheifs vernommen, ihr eine Kapelle in der alten Kirche S. Giovanni del Monte Oliveto zu errichten.

Sie beriet sich hierüber mit einem Verwandten, Antonio Pucci, der den Bau und die Beschaffung des Altarbildes übernahm. Er wandte sich an seinen mächtigen Onkel in Rom, den Kardinal von Santi Quattro, Lorenzo Pucci, Datar Leo X. Er ist derselbe Vertraute Papst Julius' II, dem dieser die Sorge für sein Grabmal von der Hand Michelangelos letztwillig übertragen hatte. Eine Kuriosität: es ist überliefert, dafs dieser Kardinal sehr unmusikalisch war. Er übergab nun den Auftrag Raphael. Der alte Francia, wahrscheinlich Leiter der Malereien jenes Oratoriums, war ein warmer Freund seines jüngern Zeitgenossen, dem er von ferne in demütiger Verehrung nachstrebte; in den obengenannten zwei Bildern hat man Spuren davon erkennen wollen. Er hat später das Bild Raphaels noch gesehen; er starb am 5. Januar 1517.

Der Auftrag konnte in keine berufeneren Hände und zu keiner glücklicheren Stunde kommen. Raphael hatte sich schon mehr als einmal mit der Heiligen beschäftigt. Vor einem Jahrzehnt (1504) hatte er für die Nonnen von S. Antonio in Perugia jenes Altarwerk gemalt, wo zu Seiten des Thrones der Muttergottes die Apostel Petrus und Paulus stehen; über ihnen aber erscheinen die hl. Katharina und Cäcilia, diese zunächst bei Paulus, wie in unserm Bild. Es ist eine Gestalt von wundersam träumerischer Lieblichkeit und jenem Linienadel, der den Anfängen des Meisters eigen ist. Und noch ganz kürzlich hatte er für die Kapelle einer päpstlichen Villa bei Rom, La Magliana (1513 bis 1520) den Entwurf zu einem figurenreichen Fresko geliefert, dem Martyrtod der Heiligen. Im vorigen Jahrhundert auf brutale Weise zerstört, ist uns die Zeichnung noch in einem Stich Marc Antons erhalten.

Als Raphael nun Ende 1513 den neuen Auftrag übernahm, konnte er unmöglich daran denken, für das Altarbild von S. Giovanni eine jener geschichtlichen Szenen des Oratoriums zu wiederholen, am wenigsten das Bild ihrer gräfslichen Marter oder der Begräbnisfeier. In seinen Schöpfungen dieser letzten Jahre bemerkt man eine Hinwendung zu Gegenständen, die die menschliche Natur in erhöhtem Zustande der Ekstase und Verklärung zeigen. Damals malte er den Mönchen von S. Sisto zu Pistoja die tiefste seiner Madonnen. Er entwarf das Bild der fünf Heiligen, das er keine Gelegenheit fand auszuführen, wo über den Gestalten von St. Paulus und Katharina in den Wolken Christus schwebt, mit Johannes dem Täufer und Maria zur Seite, nach dem Schema des Weltgerichts. Kein Maler ist je so hoch gestiegen wie er in der Vision des Ezechiel und in dem erhabensten Werk christlicher Kunst: der Transfiguration, mit der er sein irdisches Leben beschlofs.

So kam es, dafs er auch für seine hl. Cäcilia ein Motiv des Sieges, des Triumphes, der Wonne suchte. Er fand es in einem Zug der erst kürzlich mit ihrer Legende in Verbindung gebracht worden war, der Beziehung zur Tonkunst. Die römische Jungfrau, nachdem sie ein Jahrtausend hindurch nur als Zeugin ihres Glaubens und ihrer Liebe zu Jesus gefeiert worden war, an der sich die Malerei aller Zeiten, von den Mosaiken der ravennatischen und römischen Basiliken an, erschöpft zu haben schien, sie war so spät noch, vielleicht durch einen

Zufall, zur Patronin der Kirchenmusik erhoben worden. Es ist noch nicht ermittelt, von welchem Punkte dies ausgegangen ist. Die Orgelspielerin im Genter Altarwerk wird oft als hl. Cäcilia bezeichnet, aber sie ist mit den singenden Engeln gleich kostümiert und diesen anzuschliefsen; doch in dem aus derselben Region stammenden Grimanischen Brevier hält sie bereits die Orgel. Die Anregung gab eine Stelle in den Martyrerakten, wo es heifst, dafs sie, als die Instrumente der Hochzeitsfeier erschollen, in ihrem Herzen dem Herrn Psalmen sang, d. h. betete.[2]) Dies lautete in schmückender Umschreibung: sie hörte den Gesang der Engel, der jenen rauschenden Hochzeitsklängen ihren Zauber nahm; oder an das Wort *organis* knüpfend: sie begleitete ihre Andacht mit Orgelspiel.

* * *

Vielleicht dachte man in Bologna zuerst an eine Einzelfigur. Einige der entzückendsten Schöpfungen Raphaels sind in dieser einfachsten Form. Wer kennt nicht seine hl. Katharina von Alexandrien (in der National Gallery zu London) mit dem Blick des in Seligkeit verklärten Schmerzes? Die hl. Margaretha über den Drachen hinschreitend (im Louvre), den sie durch ihre blofse Erscheinung voll Hoheit und Milde bezwungen, ist ein unvergleichliches Sinnbild der Macht des Reinen, das ohne Kampf, wo es sich zeigt, die finstern Mächte besiegt. So könnte eine Gestalt der Heiligen, wie sie jetzt den Mittelpunkt der Komposition bildet, der Keim des Gemäldes gewesen sein.

Als man aber der Ausführung nahe trat, in Rom, in den Besprechungen zwischen dem Kardinal und dem Maler, da erhob sich der Gedanke, dafs das Unternehmen der frommen Bologneser Dame den Wink enthalte zu einer Neuschöpfung, die mit nichts früherem vergleichbar sein solle. Und Raphael, damals vielbeschäftigt, immer mehr die Ausführung seiner Gemälde Schülern überlassend, mochte gern von Zeit zu Zeit seinen Anfechtern zeigen, dafs er höher gestiegen sei als je; weit entfernt sich zu wiederholen, gelobte er sich, in Tiefsinn des Gedankens und Originalität der Erfindung der Stadt Rom eine Überraschung zu bereiten. Denn er dachte wohl mehr an Rom als an Bologna. Die hl. Cäcilia ist ein glänzender Stern in der Geschichte des christlichen Roms aus der Aera der Märtyrer. Entsprossen einem alten, seit Jahrhunderten vielgenannten Patriziergeschlecht, wurde sie dort bald ein Gegenstand besonders inniger Verehrung. In den Katakomben an der appischen Strafse, (wo ja auch das Hochgrab der Cäcilia Metella ragt, und in neuerer Zeit ein Columbarium der Freigelassenen ihres Hauses gefunden wurde), war einst, zur Zeit Marc Aurels (177), ihr blutiger Körper geborgen worden, im Sarkophag von Zypressenholz. Die Stätte hatte die Familie bald darauf der römischen Kirche überlassen, sie ist dann von Callistus zur Begräbnisstätte der Bischöfe des III. Jahrh. eingerichtet worden; deshalb wurden ihre Reste damals in ein anstofsendes Cubiculum versetzt. Hier hatte das vergessene Grab in der Zeit des Verfalls des Katakombenkultus Paschalis 821 wiedergefunden und ihre Reste in die ihr zu Ehren errichtete Basilika in Trastevere übertragen.

In der Mosaik, die deren Apsis schmückt — in seiner Mitte thront Christus zwischen Peter und Paul — erscheint zur rechten ihre Gestalt neben dem Verlobten Valerian, links gegenüber steht der Bischof Paschalis mit dem Modell der Kirche, neben einer Märtyrin des folgenden Jahrhunderts, der Sizilischen hl. Agatha, der Patronin der römischen Frauen. Es war dies nicht ihre älteste Darstellung; sie erscheint schon im VI. Jahrh. (570), in S. Apollinare zu Ravenna, in dem Zug der zweiundzwanzig heiligen Jungfrauen, an der Nordseite des Mittelschiffs, die sich von der Hafenstadt Classis nach dem Thron der von den drei Magiern verehrten Muttergottes hinbewegen; hier zwischen S. Lucia und Eulalia.

Jene Gestalt, in dem Kleid und Mantel von Goldstoff, mit perlenbesetzter Krone, mag dem Künstler bei seinem Bilde vorgeschwebt haben. Aber die schwerste Aufgabe, die hier seiner erfindenden Kraft gestellt, war ihr eine Umgebung zu schaffen. Die Wahl eines geschichtlichen Moments im Anschlufs an die Überlieferung ihres erschütternden Endes, wäre auch nicht im Geschmack der Zeit gewesen. Das künstlerische Selbstgefühl drängte nach einer frei erfundenen Form der Glorifikation; man wollte sie durch ein erhabenes Gefolge feiern, für das einige der glorreichsten Mitglieder der himmlischen Hierarchie aufgeboten wurden. Sein Entwurf versetzt uns also in

[2]) Cantantibus organis Caecilia virgo in corde suo solo Domino decantabat, dicens etc. Cum esset symphonia instrumentorum illa in corde suo Domino psallebat.

die zeitlose Sphäre der über alle weltlichen Schranken erhobenen Communio sanctorum. So ergab sich eine Komposition nach der Art der in Italien für Altartafeln üblichen „heiligen Konversationen". Keine geringeren als zwei Apostel, der gröfste Geist unter den Kirchenvätern und eine der Frauen des Evangeliums scharen sich in feierlich symmetrischem Halbkreis um die Römerin. Diese erhält also hier den sonstigen Platz der alle überragenden Himmelskönigin; ihre Umgebung dagegen enthält Personen, die in der Rangordnung der Heiligen weit über ihr stehen.

Raphaels Komposition erinnert insofern an das wenige Jahre früher entstandene berühmte Gemälde Tizians für das Oratorium des Kreuzgangs der gloriosen Kirche der Frari in Venedig, den hl. Nicolaus von Bari oder Myra, jetzt in der vatikanischen Galerie. Eine Vergleichung zeigt die Eigenart beider Meister in hellem Licht. Auch der hl. Nicolaus, eine Lieblingsfigur der seefahrenden Nation, ist hier von Heiligen höhern Grades umgeben, aber die Anordnung ist nicht die streng geschlossene einer Funktion, sondern ganz frei aufgelöst, fast gesucht malerisch. Die Begleiter des hl. Nicolaus, der nicht einmal die Mitte einnimmt, nur durch eine überreiche Casula als Hauptperson bezeichnet, stehen wunderlich zerstreut in der Ruine einer Apsis, wie Personen die, in der Antekamera eines grofsen Herrn zusammengetroffen, des Hereinrufs harren, — überschwebt von der huldreich geneigten Madonna. Sie sind nach verschiedenartigen, ziemlich zufälligen Gesichtspunkten ausgewählt: der Menschenfischer Petrus dicht hinter dem hl. Nicolaus, den er einzuführen scheint, die heiligen Sebastian und Katharina und die zwei gröfsten Namen des Ordens der Frari, Franziscus und Antonius.

Wir stehen hier vor dem Hauptproblem des Bildes: den Gründen für die Auswahl der vier Heiligen. Guéranger, der Verfasser einer voluminösen Monographie über die hl. Cäcilia, glaubte diese Frage mit den Worten zu erledigen, die vier stellten „ohne Zweifel" die Patrone der Schenker dar. *Sans doute* verrät die Bedenklichkeit der Behauptung. Bei keinem der in der Entstehungsgeschichte des Gemäldes vorkommenden Personen findet sich der Name oder irgend eine Beziehung zu einem von den Vieren; — jene hiefsen Helena, Antonio, Lorenzo. Die Bemerkung der Biographen Raphaels, Cavalcaselle und Crowe, der Titel des Kardinals Pucci, Santi Quattro Coronati, möge auf die Vierzahl geführt haben, ist doch zu geistreich. Blofs der Evangelist Johannes könnte allenfalls gewählt sein auf Grund des Namens der Kirche S. Giovanni del Monte, für deren Kapelle das Bild bestimmt war. Man hat freilich in der Figur mit dem Pastorale (im Stich trägt er die Mitra) den Stadtpatron, den hl. Petronius sehen wollen, aber dieser wird immer durch das Modell von Bologna mit den zwei schiefen Türmen und der Fassade der ihm geweihten Kathedrale kenntlich gemacht. Man hat auch nach Beziehungen der Vier zur Musik gesucht, und sich dafür auf die verlorene Schrift des heiligen Augustinus *De Musica* berufen. Aber dann hätte es ja näher gelegen, den Schöpfer des Kirchengesangs, den hl. Ambrosius, zu wählen, oder den oft mit der Harfe dargestellten königlichen Dichter der Psalmen. Andere, anknüpfend an die Bekehrung des heidnischen römischen Mädchens, haben das Moment der Konversion vorgeschlagen: des Saulus vor Damaskus, die Abwendung der Magdalena von der Weltlust, des Augustinus von der manichäischen Irrlehre. Aber dies pafst wieder nicht auf den Evangelisten; endlich die Stimmung des Gemäldes führt doch in eine ganz andere geistige Sphäre, als das schmerzliche Ringen der Bufse.

Dafs für ein Werk von solcher Bedeutung, für das nicht nur der römische Hof, sondern sogar die Himmlischen sich bemüht, ein Werk auf das Vieler Augen gerichtet waren, einer Schöpfung von so tief harmonischer Anlage, diese wichtigen Elemente nach rein äufserlichen, zufälligen Gesichtspunkten im Heiligenkalender zusammengelesen sein sollten, — das wird man wohl bezweifeln dürfen.

Der Verfasser glaubt, dafs ein tieferer Zusammenhang zwischen der legendarischen Hauptgestalt und ihrer Umgebung bestehe, und auch mit Wahrscheinlichkeit sich nachweisen lasse. Der Kern der Cäcilienlegende war, nüchtern ausgedrückt, der Sieg religiöser Überzeugung über alle Beweggründe und Rücksichten der Standes- und nationalen Vorurteile, der Ehre und des Glücks. Die Braut des jungen Edlen Valerianus, auch aus einem der ältesten und angesehensten Adelsgeschlechter Roms, hat sich dem neuen Glauben zugewendet; sie fühlt die Unmöglichkeit ehelichen

Zusammenlebens mit einem Verehrer der alten Götter. Sie verschliefst diese inneren Vorgänge in sich, aber im letzten Augenblick, am Abend der Hochzeit, gibt sie Valerian in klarer Entschlossenheit eine bündige Erklärung ihres Geheimnisses. Sie stöfst den Jüngling von sich; aber sie weist ihm einen Weg, der die Möglichkeit einer Seelengemeinschaft eröffnet. Und dank seiner grofsen Liebe zu ihr fafst er den Entschlufs, sich über die neue Lehre zu unterrichten. Und so gewinnt sie ihn für die Kirche Christi. Es kommt zu dem Auftritt vor dem Richter, der Verweigerung des Opfers, und sie empfängt für Jesus die tötlichen Streiche.

So wurde die Tochter des alten Hauses der Meteller zur Heroin der himmlischen Liebe: deren Glanz ist es, der aus ihren dunkeln Augen leuchtet. *Amor sacro e profano*: Sie vertauscht, in mystischer Sprache, den irdischen mit dem himmlischen Bräutigam. Deshalb wird sie in der römischen Liturgie mit den klugen Jungfrauen der evangelischen Parabel zusammengestellt, die ihre Lampen bereit halten. Daher nannte man das Oratorium der Heiligen im Campo marzo, wiederhergestellt unter Benedikt XIII., die *Madonna del Divin Amore.* Diese göttliche Liebe aber ist ein erhöhter Geisteszustand; ihn begleitet die Musik und der himmlische Hochzeitsgesang. Diese Idee der Liebe ist es also, die die Auswahl der die Heilige umgebenden Schar aus der himmlischen Gemeine geleitet hat. Sie sind alle ihre Heroen, grofs im Reich des Himmels durch die Liebe.

Gleichsam an der Pforte des Bildes steht Magdalena. Indem sie den Blick, das Haupt zurück nach dem Betrachter wendet, uns einladet an ihrem Empfinden teilzunehmen, verbindet sie die den oberen Regionen zugewandte Gesellschaft mit der Menschenwelt draufsen. Von ihr hat Jesus selbst das Rührendste gesagt, was je von dem Wert der Liebe bezeugt worden ist, da, wo er ihr Andenken allen kommenden Geschlechtern ans Herz legt, — als sie das Gefäfs mit Narde zerbrach: „Wo nur das Evangelium in der Welt verkündigt werden wird, da wird man auch erzählen von dem was dies Weib getan.“ *Dilexit multum.*

Ihr gegenüber, in der Komposition wie ein Eckpfeiler, steht des Schwertapostels mächtige Gestalt. Das ernste nachdenkende Auge ist abwärts gerichtet, auf die zerbrochenen Musikinstrumente am Boden. Wer gedächte hier nicht jenes erhabenen Hymnus auf die Liebe, durch die der tiefsinnige Schüler der Pharisäer sich den gröfsten Dichtern anreiht: „wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete“. . . . Die Anspielung auf das tönende Erz und die klingende Schelle ist unverkennbar.

Wie Paulus, einst durch Kampf und Bruch mit der Vergangenheit zum Licht durchdringend, der reuigen Sünderin gegenübersteht, so wendet sich Augustinus dem Johannes zu: ihre Blicke begegnen sich. Von Augustinus hat ein geistreicher Mann gesagt: „Seine Schriften enthalten in feurigen Zungen eine alles beherrschende Liebe zu Gott.“ Seine Stellung unter den Kirchenlehrern ist insofern vergleichbar der des Johannes unter den apostolischen Schriftstellern, der das grofse Wort der neuen Religion ausgesprochen: Wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott, weil Gott die Liebe. So bezeugt Augustin die natürliche Bestimmung des menschlichen Herzens zur Gottesliebe in dem unvergleichlichen Wort: „Du hast uns zu Dir geschaffen, und unser Herz ist ruhelos, bis es in Dir ruhet.“

Es ist überall derselbe höhere Zustand, wir ahnen ihn in dem dunkeln Denkerkopf des Apostels, hier als Ergebnis heifsen Ringens mit den Geheimnissen des menschlichen Innern und der Vorsehung; in dem Kirchenlehrer als erlebte Befreiung von den Zweifeln und Leidenschaften der Weltlichkeit. In dem sanften Aufblick des Evangelisten, einem der entzückendsten Köpfe Raphaels in Adel der Form und Empfindung, erscheint er als angeborener Zug einer gottverwandten liebenden Natur, in Magdalena als Wunder des weiblichen Herzens, das im eigenen Feuer sich reinigt; in der Römerin als göttliche Nähe unter dem geöffneten Himmel.

Sie alle, so verschieden nach Zeit, Geistesart und Schicksal, — der gewaltige Eroberer der Völkerwelt, im guten Kampf, der Freund und Jünger, der Wanderer durch die zerfallenden Labyrinthe der alten Weltweisheit, die stolze Patriziertochter und die Jüdin von Magdala, sie sind hier zum engsten Kreise vereinigt durch jene Macht, die alle menschlichen Scheidewände aufhebt.

* * *

Das Auge des Betrachters wird unwillkürlich beschäftigt durch die zu den Füfsen der hl. Cäcilia ausgebreitete, die ganze Bodenfläche bedeckenden Musikinstrumente. In der ersten Skizze waren es nur wenige: ein Notenbuch mit Flöte, ein Tamburin und Psalter, an dessen Rahmen Marc Anton sein Monogramm und Raphaels Namen gesetzt hat. In dem Gemälde gruppieren sich um eine Viola da gamba, mit abgerissenen Saiten, zahlreiche Instrumente, wobei die Lärminstrumente etwas freigebig bedacht sind; nämlich aufser Flöte: Tamburin, Triangel, Kesselpauke und Becken. Vielleicht ist hier eine Anspielung versteckt auf damalige Zustände der Kirchenmusik, deren profane Entartung ja später die heftigen Angriffe auf dem tridentinischen Konzil zur Folge hatte. Man könnte ein musikalisches Stilleben herausschneiden, dessen sich kein Holländer des XVII. Jahrh. zu schämen hätte. Raphael der sich wohl die Geduld, Sachkenntnis und Zeit für solche minutiöse Arbeit nicht zutraute, aber diese Ausführlichkeit doch für wesentlich gehalten haben mufs, hatte den Friauler Johann von Udine, seine rechte Hand in den Loggien, hiermit betraut. Diese Instrumentengruppe macht fast den Eindruck einer symbolischen Unterschrift.

Ihre Vielgestaltigkeit sollte kontrastieren mit der Einfachheit des himmlischen Gesangs, vor dem sie verstummt sind. Was die menschliche Stimme im Gebiet der Tonkunst, das ist die Liebe im Leben des Menschen. Ohne sie sind alle seine Werke, was das an sich tote Instrument ist, ohne den belebenden Odem und die spielende Hand. Es soll die Minderwertigkeit aller Gaben, Äufserungen, Zustände von blofs endlich-menschlichem Inhalt bezeichnet werden, getrennt von dem geistig göttlichen Urquell, dem Leben der Liebe, die alles schafft und beseelt. Das irdische Dichten und Trachten verschwindet vor dem Vernehmen, Schauen, Empfangen. Dies wird also versinnlicht durch das Versinken des pomphaft Geräuschvollen vor dem Seelenvollen, das nicht erkannt und erschlossen wird, sondern gefühlt: wir lesen es in diesen ruhig seligen Zügen. Sie alle nehmen in verschiedener Weise teil an der Ekstase der Heiligen in der Mitte. Denn die göttliche Liebe ist der Quell der Ekstase. Die Sprachen, die Erkenntnis und das Weissagen hören auf, sagt Paulus: das bedeutet der zusammengefaltete Brief in der auf den Schwertkopf gestützten Hand des Apostels; das geschlossene Buch zu den Füfsen des Evangelisten, auf dem der Adler ruht.

In einem Gemälde des Fra Bartolomeo in Lucca, wenige Jahre vor diesem gemalt (1509), wo die hl. Catharina und Magdalena als Zeugen einer Theophanie erscheinen, sieht man auf einem Schriftzettel in der Hand des Kindes zu Füfsen der Majestät die Worte:

Amor divinus exstasim facit.

Von dieser Ekstase ist der sichtbare Gegenstand des Gemäldes, der musikalische Eindruck, gleichsam das Symbol: die Musik bedeutet das Vehikel der Ekstase; als solches ergriff Raphael das Motiv der kürzlich zur „Schutzgöttin der Kirchenmusik“ erhobenen Cäcilia. Denn die Musik ist die geistigste der Künste, sie spricht ohne Gestalten Zeichen und Worte. Und er konnte seiner ekstatischen Cäcilia kein congenialeres Gefolge wählen; denn in Geschichte und Legende aller dieser Heiligen spielt auch die Ekstase eine Rolle, nicht ohne musikalische Begleitvorstellungen.

Paulus im zweiten Korintherbrief (XII) lüftet nicht ohne eine gewisse Scheu den Schleier von diesem Erlebnis, er fürchtet sich zu überheben. Er wurde entzückt bis in den dritten Himmel, ins Paradies, er hörte, was kein Ohr vernahm, unaussprechliche Worte:

La dolce sinfonia del paradiso.

(Dante, Parad. XXI, 58.)

Johannes war auf Patmos „im Geist“, als er die Gesichte der Offenbarung schaute; ihre von ihm geschilderten Wirkungen, die Erschütterung bis zur Ohnmacht, bezeichnet den ekstatischen Zustand. In der Apokalypse sind alle die grandiosen Bilder, in denen seit sieben Jahrhunderten die prophetische Phantasie den Kampf von Licht und Finsternis geschildert hatte, in einen dramatischen Schlufsakt vereinigt, dessen Eindruck, vergleichbar dem Chor der Tragödie, der Gesang der Sieger am gläsernen Meer (Cap. 15) widerhallt.

Von Magdalena erzählt die Legende, wie sie in der Kapelle der Provence siebenmal zwischen Tag und Nacht von Engeln über den Erdboden erhoben ward und himmlische Gesänge vernahm. Von dem philosophischen Kirchenvater werden dergleichen Zustände zwar nicht berichtet, wenn man die Stimme des *Tolle lege* ausnimmt; doch in seinen von gleichmäfsig hochgesteigerter Empfindung ge-



Die heilige Cäcilia.
Lichtdruck nach dem Stich von Marcantonio Raimondi.

tragenen Konfessionen bringt er die Vorgänge bei seiner Bekehrung in Verbindung mit der kurz vorher erfolgten Einführung des Kirchengesangs in Mailand. Es sind diese Hymnen und Gesänge, die durchs Ohr einströmend, die göttliche Wahrheit in sein Herz filtrieren: durch die musikalische Erregung hat die Gnade sein Herz erweicht.[2])

* * *

Zum Schlufs noch ein Wort über den Kupferstich der hl. Cäcilia von Marcantonio Raimondi, in dem uns eine frühere, vielleicht nicht die erste, aber wohl die dem Gemälde unmittelbar vorhergehende Gestalt der Komposition Raphaels erhalten ist. Raphael gehörte zu den Malern, die zu einer befriedigenden, ganz ihrem Genius gemäfsen Fassung ihrer Entwürfe, erst in mehr oder weniger Versuchen durchdringen. Daher sind seine Skizzen keineswegs immer (wie bei andern Künstlern) der deutlichste, der prägnanteste oder schärfste Ausdruck seiner Idee.

In jenem Blatt des römischen Kupferstechers sind die fünf Personen zwar bereits in derselben Reihenfolge aufgestellt, aber die innere Verbindung ist mangelhaft, die Stellung zum Teil weniger belebt, die Funktionen anders gewählt und verteilt.

So ist in der Profilfigur der hl. Magdalena statt der Hinwendung nach vorn, an den Betrachter, das Motiv der Hauptperson wiederholt, — in dem zurückgeworfenen Haupt, dem nach oben gewandten Blick, dem geöffneten Mund. Dagegen hatte er Paulus einen etwas strengen Blick nach auswärts gegeben. Später erachtete er passend, den Aufblick nach dem geöffneten Himmel der heiligen Cäcilia allein vorzubehalten. Aber auch bei ihr ist die Haltung anders nuanciert: verglichen mit der anmutigen Wellenlinie entzückten Horchens, die durch ihre Gestalt geht, erscheint sie starrer, der Blick auffallend ernst; als sei sie betroffen von der Vollkommenheit des Engelgesangs, der ihre eigenen Leistungen eitel erscheinen läfst, vernichtet. Die hinter ihr hervortauchenden, durch ihre Gestalt getrennten, Johannes und Augustinus, sehen gleichgiltig in die Ferne oder auf das geschlossene Buch; im Gemälde sind sie durch Blicke geistig verbunden. Merkwürdig ist auch, dafs er auf den Gegensatz der instrumentalen irdischen und der vokalen himmlischen Töne noch nicht gekommen ist; denn der Engelchor gibt ein Trio von Geige, Harfe und Triangel zum Besten.

Bei so sorgfältiger, wiederholter Durcharbeitung der Komposition hatte Raphael nicht weniger Nachdenken übrig für die Farbe und die Charakter und Rolle fein angepafste Gewandung.

Für die in höchst mannigfaltigen Tönen und Harmonien gehaltene Hauptgruppe, wie für die visionäre Beleuchtung des oberen Sechsengelchors fand er eine passende Folie in einer gleichmäfsig bläulichen Luftschicht, über dem schmalen Saum einer hügeligen Tiberlandschaft, in Nachmittagsbeleuchtung.

Nur bei der vordersten mächtigen Gestalt des Apostels hat er eine Zusammenstellung sehr gesättigter, reiner Komplementärfarben (rot und grün) angewandt, und in der Mittelfigur den Goldton des Brokats, des hochzeitlichen Schmucks der Edeldame. Dieses Gold der Mitte wird gleichsam reflektiert durch das wunderbar getroffene Gelb oder Braun der hölzernen und metallenen Instrumente am Boden. Zwischen und hinter den drei vorderen Figuren erscheinen als trennende Glieder zweiter Ordnung, der Bischof mit der farbenreichen Kasel, und der Evangelist in anspruchlosem grauvioletten Rock. Die reichsten Zusammenklänge sehr gebrochener im Licht weifslicher Farben hat der Anzug der hl. Magdalena mit seiner marmorartigen Modellierung. Ihr Antlitz, dem der sistinischen Madonna verwandt, erhebt sich hoch über den Profilkopf im Stiche Raimondis.

Das Gemälde wurde im Jahre 1798 nach Paris gebracht, und dort von Holz auf Leinwand übertragen; nach der Zurückführung der geraubten Kunstwerke ist es in die städtische Pinakothek zu Bologna versetzt worden.

Bonn. Carl Justi.

---

[2]) Quantum flevi in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter. Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas tua in cor meum, et exaestuabat inde adfectus pietatis. August. Conf. IX, 6.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

VII.

Ikonographie des Tragaltares.



Es ist eine grofse Anzahl von Monumenten, die wir aufzählen und beschreiben konnten. Während Otte in seiner »Kunst-Archäologie« kaum zwei Dutzend Tragaltäre namhaft macht, haben wir über 80 Exemplare beschrieben, die zum gröfsten Teil in Deutschland entstanden sind. — Zum Schlufs unserer Arbeit müssen wir noch etwas genauer den reichen ikonographischen Schmuck des Portatile betrachten, der uns fast unwillkürlich an die reichen figuralen Darstellungen der altchristlichen Sarkophage erinnert.[168]) Bestanden auch kirchlicherseits über die künstlerische Ausstattung des Tragaltars ebenso wenig Vorschriften wie für den fixen Altar, so hat sich doch im Laufe der Zeit fast ein fester Kanon in der Auswahl der Sujets herausgebildet, indem an denselben Flächen häufig dieselben Darstellungen wiederkehren.

Um die ikonographische Seite des Portatile richtig zu verstehen, mufs man ein Zweifaches berücksichtigen. Erstens die Bestimmung des Altars, zweitens seine Deutung durch die mittelalterlichen Symboliker. Seine Bestimmung kommt besonders in dem Bildschmucke der Deckplatte zum Ausdrucke, bei den tafelförmigen Altärchen auch an der Bodenfläche, deshalb wollen wir ihnen zuerst unsere Aufmerksamkeit schenken.

Der Altar ist seinem Zwecke gemäfs jene Stätte, worauf in geheimnisvoller Weise das Opfer Christi auf Golgatha erneuert wird, jenes Opfer, das man seit den ältesten Zeiten des Christentums im alten Bunde, dem „Schatten" des neuen, vielfach vorgebildet fand. Als Vorbilder des wirklichen Kreuzesopfers oder seiner geheimnisvollen Wiederholung im Mefsopfer gelten besonders jene drei Opfer, deren der uralte Kanon der Messe in dem Gebete „Unde et memores" gedenkt, Abel, Abraham, Melchisedech. Wie sie bereits auf den ravennatischen Mosaiken in so grandioser Weise als Vorbilder des Mefsopfers auftreten, so sie auch auf der vornehmsten Fläche des Portatile anzubringen, lag gewissermafsen in der Natur des Altars begründet, lag in seiner Bestimmung. Wir begegnen daher den genannten Vorbildern — entweder allen dreien oder zweien — sehr häufig als Schmuck der Deckplatte verwendet. So sehen wir Abel und Melchisedech zu Köln und Bamberg, Abraham und Melchisedech zu Xanten und im „Welfenschatze" (Nr. 18). Vorbildlich ist ferner der Schmuck am Tafelaltar Spitzer und zu Osnabrück, am vollständigsten zu M.-Gladbach, wo aufser Abel, Melchisedech und Abraham auch Moses mit der ehernen Schlange und Job mit der Patientia auf der Deckplatte angebracht sind, welch letztere ebenfalls als Vorbilder Christi aufgefafst werden, und zu Stavelot-Brüssel, wo aufser den vier zuerst genannten Vorbildern noch Samson mit den Toren der Stadt Gaza und Jonas erscheinen.

Beachtenswert ist auch der Parallelismus der Symbole an dem zuletzt genanntem Altare. Der den Stein umgebende Vierpafs enthält oben die Ecclesia, unten die Synagoga, links Samson mit den Stadttoren von Gaza, rechts den von dem Ungeheuer ausgespieenen Jonas. Letzterem, um mit ihm zu beginnen, welchen der Heiland selbst als sein Vorbild erklärt hatte, (Matth. 12, 40) entspricht oben rechts die Auferstehung Christi oder vielmehr die Frauen am Grabe. Samson galt bereits den christlichen Vätern[169]) als ein Vorbild des Heilandes, und Gregor der Grofse erklärte: Samson nocte non solum exiit, sed etiam portas tulit, qui redemptor noster ante lucem resurgens non solum liber de inferno exiit, sed etiam ipsa claustra devastavit.[170]) Hiernach wäre Samson ein Vorbild des Heilandes in der Auferstehung; auf unserm Altärchen ist er sein Vorbild in der Kreuztragung, denn oben rechts hat der Künstler den kreuztragenden

[168]) Vergl. Burckhardt's schöne Abhandlung in dessen »Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien« (Basel 1898) 6 f.

[169]) Augustinus, Serm., 364, al. 107.

[170]) Gregorius M. in Evang. Matth, Homil. 21.

Heiland angebracht.[171]) Der Synagoga mit verbundenen Augen, Speer, Rohrschwamm und Dornenkrone (nicht Krone, wie aus'm Weerth angibt) entspricht unten Pilatus mit dem Spruchband: *Innocens ego sum a sanguine;* vor ihm stehen die Juden, deren vorderster ein Spruchband hält mit den Worten: *Sanguis eius super nos et super filios nostros.* Der Ecclesia mit Kelch und Kreuzesfahne entspricht darüber die Kreuzigungsgruppe. Synagoga und Ecclesia sind hier nicht als Symbol des alt- und neutestamentalischen Opfers, sondern des verblendeten Judentums und der gläubigen Christenheit aufzufassen.

Als Stätte für die mystische Wiederholung des Kreuzesopfers mufste der Tragaltar naturgemäfs auch mit der Darstellung dieses blutigen Vorganges selbst geschmückt werden, wie wir es am schönsten in Augsburg sehen. Doch spielt hier bereits die Symbolik mit, welche im Kreuze selbst ein Vorbild des Altares sah, indem Amalar von Metz († 856) nach dem Vorgange altchristlicher Väter erklärte: „Altare praesens est altare crucis", und in gleicher Weise Thomas von Aquin: „Altare est repraesentativum crucis".[172])

Symbolisch sind natürlich auch die in Augsburg und ebenso in M.-Gladbach und Brüssel neben dem Kreuze auftretenden Frauengestalten der Ecclesia und Synagoga. Es liegt die Annahme nahe, die Figuren hier auf dem Altare der neutestamentalischen Opferstätte wie auch in den Missalien, wo sie uns zuweilen im Anfange des Kanon neben dem T begegnen[173]), als Vertreterinnen des jüdischen und christlichen Opfers zu erklären. Synagoga und Ecclesia, welche neben der Kreuzigung bekanntlich zuerst im IX. Jahrh. als Miniaturen[174]) und als Elfenbeinreliefs[175]) nur vereinzelt, später aber nach der wohlbegründeten Meinung Webers infolge des geistlichen Schauspiels[176]) an den verschiedenartigsten Gegenständen mit grofser Vorliebe zur Darstellung gebracht wurden, sind allerdings in ihrem ersten Auftreten nichts anders als die Personifikation des Judentums, welches in seiner Verstockung verharrte, und der Kirche, welche als Königin über Heidentum und Judentum triumphierte; später aber wurden sie nicht selten Symbole des jüdischen Opfers und des christlichen, der hl. Messe. Nicht so sehr das Opfertier und der Sprengwedel in der Hand der Synagoga und der Kelch nebst einer Hostie in der Hand der Ecclesia lassen sie als Symbol des Opfers erscheinen, als vielmehr die Tatsache, dafs auf spätmittelalterlichen Monumenten das Symbol durch die Wirklichkeit, die Ecclesia durch einen die Messe celebrierenden Priester ersetzt ist. So an dem Tympanon der St. Martinskirche zu Landshut in Bayern wie auf einem Gemälde von Hans Fries im Kantonal-Museum zu Freiburg i. d. Schw. Hier sieht man unter dem Kreuze einen tischartigen Altar mit den notwendigen liturgischen Geräten aufgestellt, der Priester steht gerade im Begriffe die Konsekrationsworte zu sprechen; um nicht den geringsten Zweifel an der Absicht des Künstlers aufkommen zu lassen, läfst er von den fünf Wunden des Gekreuzigten Strahlen nach dem Kelche und der Hostie ausgehen. Gegenüber wird der auf einem zusammenbrechenden Esel sitzenden Synagoga ein Schwert in den Nacken gestofsen.[177])

Darf man nun auch die Ecclesia und Synagoga auf unsern drei Altärchen als Symbol des alt- und neutestamentlichen Opfers ansehen? Der Altar Stavelot-Brüssel läfst, wie schon bemerkt, wegen des offenbaren Parallelismus diese Erklärung nicht zu; hier erscheinen die beiden Gestalten vielmehr in ihrer gewöhnlichen Bedeutung. Dafs sie auf dem Altar zu M. Gladbach mit seinen Vorbildern und Andeutungen des blutigen und geheimnisvollen Opfers

[171]) Über die Frage, ob Samson auch auf altchristlichen Monumenten erscheint, vergl. Martigny, »Dictionnaire des antiquités chrét« (éd. 3), 710; Düntzer in den »Bonner Jahrbüchern« XLII, 173. Es ist nicht leicht zu entscheiden, ob Samson mit den Stadttoren oder der Gichtbrüchige mit seinem Bette dargestellt. Vergl. Heuser in »Kraus' Real-Encyklopädie« II, 715. In unserem Falle wird jeder Zweifel durch die hinzugefügte Inschrift: *SAMSON* ausgeschlossen.

[172]) Amalarius, »De eccles. offic.« l. III, c. 25. Migne, P. L., 105, 1142. Thomas Aquin, »Summa theol.« III, 83 a ad 2.

[173]) Ebner, »Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum« (1896), S. 147, 182, 218.

[174]) Leitschuh, »Geschichte der Karolingischen Malerei« (1894), S. 169.

[175]) Weber, »Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst« (1894), S. 19 ff. Vgl. dazu Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« II, 1, 344.

[176]) Weber, a. a. O. S. 31; ferner Sepet, »Les prophètes du Christ« (Paris 1878); Ders. »Origines catholiques du theâtre moderne« (Paris 1901), p. 17.

[177]) Abb. Weber, a. a. O. Taf. IV, nach Berthier in »Fribourg artistique à travers les âges« (Fribourg 1892).

Christi mehr zu bedeuten haben als Repräsentation des verblendeten und den Heiland kreuzigenden Judentums und der aus seiner Seite hervorgehenden Sponsa, der Kirche, ist sehr unwahrscheinlich. Weder die Ausstattung der Ecclesia mit Kelch und Kreuzesfahne und der Synagoga mit Speer, Schwamm, Gesetzestafel, noch auch die Inschrift: *Gaudeat ecclesia dira de morte redemta, Legis summa perit, dum vita mundum redemit,* enthalten irgend eine Andeutung auf die Opfer des alten oder neuen Bundes. Wohl aber dürfte letzteres der Fall sein auf dem Augsburger Altärchen, auf dem der Gekreuzigte als Vorsteher und Opfer (praesul et hostia) bezeichnet wird, welches uns die hl. Geheimnisse verleiht (sacra manat) d. h. hier die geheimnisvolle Erneuerung des blutigen Opfers in der hl. Messe; die Ecclesia wäre also in diesem Falle das Symbol des Meſsopfers, die Synagoga konsequent des Bild des verworfenen jüdischen Opfers, es wäre der entsprechendste Ausdruck für die Erfüllung des Prophetenwortes: „Ich habe keinen Gefallen an euch, spricht der Herr der Heerscharen und nehme kein Opfer an aus euern Händen. Denn vom Aufgange der Sonne bis zum Untergange wird mein Name groſs werden unter den Völkern und an allen Orten wird meinem Namen geopfert und ein reines Opfer dargebracht werden" (Malachias I, 10 ff.).[178])

Auch die Fortsetzung und Vollendung des Kreuzesopfers in der himmlischen Glorie[179]) durfte nicht fehlen; sie wird repräsentiert, durch das Lamm Gottes in der Gloriola, wie in München und Modena, auch in Osnabrück und Melk, wo es von zwei Engeln gehalten und emporgetragen wird. — Die Bestimmung des Altars erklärt ferner zwanglos das Vorhandensein der Engel auf den Altären zu Bamberg, Brüssel, Berlin, Melk. Sie strecken anbetend ihre Hände aus gegen den Heiland, der auf dem Altar unblutiger Weise sein Opfer erneuert, und sprechen, wie der Priester vor Beginn des Kanons: „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth."

[178]) Sauer, »Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung« (Freiburg 1902), S. 158 schreibt in ähnlicher Erklärung: Oben erblickt man die . . ., Opfer Abels, Melchisedechs und Abrahams; auf dem unteren Horizontalreifen das Gegenstück und die Verwirklichung: Christus im Kampfe zwischen der Ecclesia und Synagoga. S. auch Weber, a. a. O. S. 133.

[179]) Vgl. Thalhofer, »Liturgik« I^1, 179 ff.

Neben den genannten vier Gruppen begegnen uns zahlreiche andere Darstellungen auf der Deck- bezw. Bodenplatte des Portatile. Der Grund hierfür liegt weniger in der Bestimmung des Altares als in der Symbolik des Mittelalters. Zwar hat das abendländische Mittelalter kein „Normalbuch" geschaffen wie das Malerbuch von Athos, auch das Speculum Disciplinae des Honorius von Autun, welches man dazu hat machen wollen, ist dieses nicht, wohl aber enthält es neben anderen zahlreichen mittelalterlichen Werken, namentlich dem Mitrale Sicards von Cremona, der Gemma animae des genannten Honorius und dem Rationale des Durandus am besten die Anschauungen des Mittelalters über die Bedeutung der Kirche und kirchlichen Gegenstände. Besonders vermag uns Durandus († 1296) der alles zusammengetragen hat, was seine Vorgänger geschrieben und gedeutet hatten, hierüber den vollsten Aufschluſs zu geben.[180])

Das mittelalterliche Auge sah in dem Altare ein Symbol Christi und zwar vornehmlich seiner gottmenschlichen Seite nach. So soll bereits Melito von Sardes in seinem vielgenannten Clavis erklärt haben: „Mensa Domini Jesus Christus". Rupert von Deutz aber schreibt: „Altare significat Christum", und Sicard von Cremona: „Altaria lapidea significant Christum, qui est lapis de monte sine manibus excisus" und ähnlich sprechen alle andern Liturgiker. Ist nun der Altar ein Symbol Christi, dann handeln die Künstler nur konsequent, wenn sie so häufig die Deck- und Seitenplatten mit Szenen aus dem Leben Jesu beleben, angefangen von seiner Empfängnis bis zur Himmelfahrt, wie wir dieses bei der vorhergehenden Einzelbeschreibung wiederholt gesehen haben.[181])

Diese Symbolik erklärt uns auch viele andere Einzelheiten in der figürlichen Ausstattung des Portatile und zwar zunächst noch

[180]) Vgl. Springer, »Über die Quellen der Kunstvorstellungen im Mittelalter«, (Leipzig 1879), 29 f. Mâle, »L'art religieux du XIII. siècle en France«, (Paris 1898) 53 ss. Sauer, a. a. O. S. 298 ff.

[181]) Melito, Clavis bei Pitra, »Spicil. Solesm.« III, 213. Diese von Pitra, dem bereits 194 verstorbenen Bischof Melito zugeschriebene Ausgabe ist eine Kompilation viel späterer Zeit. Vergl. Bardenhewer, »Patrologie«, 2. Aufl. (1901), 567. — Rupertus Tuitiens., »De divin. officiis«, l. V. c. 30. Migne, P. L., 170, 150. Sicardus, »Mitralis« l. I. c. 3. Migne, P. L., 213, 18.

auf der Deckplatte. Symbolisiert der Altar Christum, dann werden mit Recht auch jene darauf dargestellt, welche uns seine Lehre vermitteln und uns über die Eucharistie belehren, nämlich die Evangelisten. Wir sehen sie bezw. ihre Symbole daher häufig dargestellt, z. B. am Altare zu Brüssel, Conques, Melk, Modena, Tongern. Zuweilen erscheinen statt ihrer die Vorbilder, nämlich die vier Paradiesflüsse, wie zu Bamberg, oder zu Brüssel in Gestalt Urnen ausgiefsender Männer. Die Symbolik liegt klar zu Tage. Christus ist der Fels, von dem das lebendige Wasser ausgeht (I. Cor. 10,4). Die Evangelisten bezw. ihre Vorbilder führen uns zu ihm. Den Kommentar zu dieser Darstellung bilden gewissermafsen die Worte der Adabibel:[182])

Hic lapis est vitae, paradisi et quattuor amnes
Clara salutiferi pandent miracula Christi.

Als weiterer Schmuck der Deck- bezw. der Bodenplatte begegnet uns die Darstellung der vier Kardinaltugenden, so am Altare Spitzer, zu Augsburg im „Welfenschatze" (Nr. 7). Zu Christus können wir ja nur gelangen durch Übung der Tugend und durch Erwerbung eines reinen Herzens. Der Altar ist aber nach einer Deutung des Durandus das Symbol eines makellosen Herzens. Diesen Gedanken bringen die meistens als Frauen dargestellten Kardinaltugenden nicht unpassend zum Ausdruck.[183])

Aufser den Evangelisten, den vier Paradiesflüssen und den vier Kardinaltugenden sehen wir am Portatile noch die vier Elemente, so an dem schönen Altärchen Rock. Möglicherweise liegt auch hier ein symbolischer Gedanke zugrunde. Bereits in einer pseudo-ambrosianischen Schrift wird der Altar als Symbol des Leibes Christi bezeichnet,[184]) nach Honorius von Autun († 1152)[185]) besteht aber der Leib Christi aus den vier Elementen. Der Schmuck des genannten Altärchens mag also der Ausdruck dieser Symbolik sein.

Ist der Altar Christus und zwar auch Christus in seiner Herrlichkeit, dann darf er des himmlischen Hofstaates nicht entbehren, und so sehen wir ihn auf dem Siegburger und Xantener Portatile von einer grofsen Anzahl Bischöfe und Martyrer umgeben, welche ihm, dem König der Herrlichkeit, ihre Huldigung darbringen. — Soweit über den Bilderschmuck der Deckplatte.

Eine gröfsere Übereinstimmung der Darstellungen herrscht an den Seitenflächen, welche fast niemals des Schmuckes entbehren. Eine grofse Anzahl Altärchen zeigt hier stets denselben Bilderschmuck, nämlich die zwölf Apostel. Häufig kommen noch Christus und Maria zwischen zwei Heiligen hinzu und zwar sind die Figuren dann meistens so verteilt, dafs die Apostel an den Langseiten, Christus und Maria an den Schmalseiten erscheinen. Wir treffen das Kollegium der Apostel an den Altären zu Bamberg, Berlin, Brüssel, Conques, Darmstadt, M.-Gladbach, Fritzlar, Lette, Modena, München, Paderborn, Xanten, Kollektion Basilewski, Spitzer, Hohenzollern, Braunschweig-Lüneburg. Auf den älteren Monumenten stehen die Sendboten gewöhnlich einzeln unter rundbogigen Arkaden, oder sind in seltenen Fällen wie in Darmstadt zwei zu einer Gruppe vereint; auf den jüngeren Monumenten ist das architektonische Teilungsprinzip (Säulchen und Bogen) vielfach verlassen, die Figuren stehen meistens auf viereckigen emaillierten Platten. (Schlufs folgt.)

Roma. Beda Kleinschmidt, O. F. M.

[182]) Vgl. Texier in den »Annales archéologiques« IV, 291.

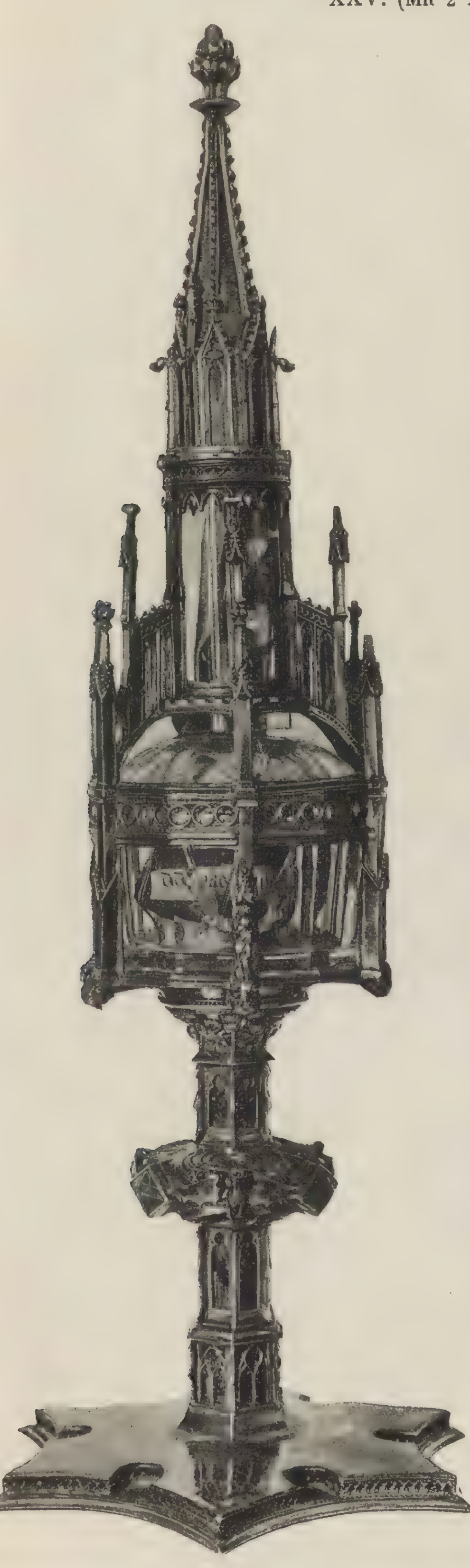
[183]) Durandus unterscheidet einen vierfachen Altar, ein altare superius als Symbol der hl. Dreifaltigkeit, ein altare inferius als Symbol der streitenden Kirche, ein altare interius als Symbol eines reinen Herzens, endlich ein altare exterius als Symbol des Kreuzes. Diese Symbolik fand wenig Verbreitung, auf die figürliche Ausstattung des Altares scheint sie ohne Einfluss geblieben zu sein. Rationale l. I. c. 3. Ed. Lugdun. 1515, fol. III. — Über die Symbolik des jüdischen Altares vergl. Friedrich, »Symbolik der jüdischen Stiftshütte« (Leipzig 1841), S. 130, 164.

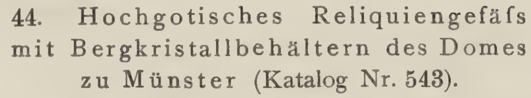
[184]) »De sacramentis« l. 4, 2 n. 7. Forma corporis altare est et corpus Christi est in altari. Migne, P. L., 16, 43 f.

[185]) Gemma annimae l. I c. 18. Migne, P. L., 172, 418.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXV. (Mit 2 Abbildungen.)





44. Hochgotisches Reliquiengefäfs mit Bergkristallbehältern des Domes zu Münster (Katalog Nr. 543).

Durch eleganten architektonischen Aufbau und entsprechende Silhouette, durch manche kostbare Details und durch überaus sorgsame Technik zeichnet sich dieses eigenartige (50 *cm* hohe) Ostensorium aus, welches als ein hervorragendes Meisterwerk der westfälischen (vielleicht Soester) Goldschmiedekunst um 1400 bezeichnet werden darf. — Auf diesen Ursprung weisen schon die Ausbuchtungspässe des flachen, sechsseitigen Sternfufses hin, die sonst nur ganz vereinzelt vorkommen, in Westfalen aber sehr häufig begegnen. Die ebenfalls sechsseitige, scharf geschnittene Mafswerkgalerie mit ihren abwechselnd bläulichen und grünlichen Emailblenden, die, von Streben umstellt, aus ihm herauswächst, leitet zu dem ebenfalls durch Strebepfeiler verstärkten Schaft über, dessen flache Arkaden mit Reliefschmelzfigürchen belebt sind. — Die vergoldeten Karnationsteile derselben zeigen diese glänzende, in Cöln um die Mitte des XIV. Jahrh. aufblühende Emailtechnik noch in ihrem Frühstadium, über welches sie in der ohnehin sehr spärlichen westfälischen Pflege nicht hinausgediehen zu sein scheint, denn emaillierte Köpfe, welche bald am Rhein die Regel werden, dürften in dieser Sphäre vergebens gesucht werden. Den so aufs reichste ausgestatteten Schaft unterbricht ein Knauf, der in der Originalität seiner Verzierung wie in der Sauberkeit seiner Durchführung wohl nicht übertroffen wird. Drei ungemein reiche, der leise gedrehten Form angepafste Mafswerkdurchbrechungen subtilster Art gliedern ihn unten wie oben, und die Mitte, die in der Regel ringartig gestaltet ist, erhält ihre Horizontalrichtung durch vier fledermausartig ausgebreitete, vorgelegte Drachenfiguren, die durch prismatisch emaillierte Pasten unterbrochen werden. Trotz der komplizierten Behandlung ist der breite, oben flache Nodus durchaus handlich und eine fein empfundene Etappe zu dem Kern des Gefäfses, dem polygon geschliffenen Kristallbehälter. Zu diesem leitet unmittelbar über ein auffallend dünner Laubwerktrichter, von dessen rundem Rand in einer mehr der Holz- als Steinarchitektur entlehnten, dem Goldschmiede naheliegenden und erlaubten Lösung sechs hori-

zontale Streben abzweigen. Von ihren Endigungen gehen die sechs Pfeiler aus, welche die zwölfseitige Deckeltasse fassen, und an einem derselben steht unter Frontispizbaldachin mit weit ausgebreiteten Flügeln ein Engelfigürchen, welches die eigentliche Schauseite markiert. Ein in Vierpässen durchbrochener Fries, der hier wiederum die Horizontale zu betonen hat, schliefst das Gehege, über dem der Deckel der Tasse kuppelartig herausragt, als Untersatz für den runden, ebenfalls Reliquien bergenden Kristallzylinder. Zu ihm bildet den Übergang ein Strebesystem, welches auf den die Kuppel überspannenden Schwibbögen gestützt, mafswerkdurchbrochene Flügel als Verbindung benutzt mit den sechs, den Zylinder fassenden Streben; sie werden, in wiederum sehr angebrachter Betonung der Horizontale, abgefangen durch einen ringförmigen Fries. Ein sechsseitiger Turm bildet den Abschlufs, er setzt sich zusammen aus schlanken Frontispizbögen mit blau emaillierten Blenden, und aus ihnen wächst über Wasserspeiern der Helm hinaus mit seinen krabbenverzierten Rippen und mit seiner knospenartigen Kreuzblume.

Alles vereinigt sich an diesem edlen Gefäfse, es zu einem Meisterwerk der Goldschmiedekunst zu stempeln: Der schlanke, leichte Aufbau, ein Muster konstruktiver Durchbildung und doch ornamentaler Gestaltung, sehr malerisch und doch ganz handlich, ungemein delikat in seinen Einzelheiten und doch grofsartig in seiner Gesamtwirkung, ganz im Sinne der hochgotischen Bauformen und doch in durchaus selbständiger Metalltechnik, dazu in koloristischer Hinsicht durch das Zammenwirken der Silbervergoldung, des Bergkristalls und der durchsichtigen Emailfarben von einem eigenartigen Reize, der bestimmt und zart zugleich, kaum zu überbieten ist. **Schnütgen.**

45. Spätgotische Reliquienkapsel mit Perlmuttermedaillon, Sammlung Clemens (Katalog 2687).

Diese in Silber ausgeführte und vergoldete Kapsel von $9^1/_2$ *cm* Durchmesser und 3,8 *cm* Dicke ist hinsichtlich der Umrahmung auf beiden Seiten gleich behandelt, indem die von kräftigen Perlstäben eingefafste Hohlkehle von einer aus Silberdraht gebogenen Ranke ausgefüllt ist, an welche langgezogene verschnittene Blätter und Rosetten in wilder, aber harmonischer Verteilung angelötet sind, so dafs die Wirkung, trotz der einfachen Technik, sehr mannigfaltig und reich ist. Auf der einen Seite barg die Reliquie das mittlere Medaillon, welches auf der Kehrseite ein Perlmutterrelief füllt mit guter Darstellung der sitzenden Gottesmutter in breiter faltiger Behandlung und auf damasziertem Grund. Faltenwurf, Ausdruck usw. weisen auf die Mitte des XV. Jahrh. hin und auf die alten Niederländer. — Diese, vornehmlich im Roten Meere gewonnenen Muscheln, die sich durch ihre harte Struktur und schillernde Färbung zu Reliefschnitzereien vortrefflich eignen, scheinen für diesen Zweck vom Beginne des XV. Jahrh. an häufiger verwendet zu sein, und seitdem begegnen sie vielfach als Devotionsobjekte, als Schmucksachen, als Kassetten- und sonstige Verzierungen, aus dem Orient bis in unsere Tage massenhaft, namentlich aus Bethlehem, eingeführt, wo sie in fabrikmäfsigem Betrieb mit allerlei biblischen und legendarischen Szenen versehen werden, durchweg schwach in der Zeichnung, aber von bewährter Technik. Da gut ausgeführte Perlmutterreliefs in metallischer, namentlich vergoldeter Fassung einen vortrefflichen Eindurck machen, auch im Dienste des liturgischen Schmuckes und der Flächendekoration, so wäre die Wiederaufnahme dieser wohlfeilen Schnitztechnik sehr angezeigt. **Schnütgen.**



Bücherschau.

Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts, mit Ausschlufs der Volkskunst. Von Professor Dr. Moritz Dreger, Kustos am k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie, Leiter der Textilabteilung daselbst etc., Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Wien 1904. Preis der drei (starken Leinwand-)Bände (1 Band Text, 2 Bände mit 20 Tafeln in Farbendruck, 167 in Lichtdruck, 161 in Klischees, im ganzen 722 Einzelabbildungen) 114 Kronen = 95 Mk.

Im Anschlufs an seine 1901 erschienene „Entwicklungsgeschichte der Spitze" veröffentlicht das k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie das vorliegende Werk, in vortrefflicher Weise eine sehr schwierige Aufgabe lösend, die ganz im Rahmen seiner Sammlungen und Ziele liegt. Riesengrofs ist das vorhandene, weit zerstreute Material, dank vor allem dem Sammeleifer der letzten Jahrzehnte, verhältnismäfsig gering aber ist die Ausbeute, die es bis jetzt erfahren hat, denn der Forscherkreis ist eng und manche Frage der Herkunft, des Alters, der Deutung, selbst der Technik harrt noch der Antwort. Mit dem Rüstzeug, welches die genaue Kenntnis der Objekte und ihrer Literatur an die Hand gibt, und mit der vollen Verfügung über die sie prüfenden kunst- und kulturgeschichtlichen Erfahrungen ist der Verfasser frisch an die Arbeit gegangen. Dafs er die Weberei und Stickerei, die auf ihrem langen Wege durch die Geschichte der Kultur aus denselben Quellen geschöpft, sich gegenseitig unterstützt und ergänzt haben, zusammen behandelt, liegt in beider Interesse; dafs er für die Gobelinmanufaktur und Teppichwirkerei, wie für die eigentliche Hausindustrie Spezialwerke reserviert, ist durchaus verständig. Da die Untersuchungen überall an die Originale anknüpfen, so durften nicht nur die vom österr. Museum gesammelten zu Worte kommen, so berechtigt das Bestreben ist, die in den näher gelegenen öffentlichen und privaten Sammlungen befindlichen vor allem heranzuziehen. Weit über diesen Rahmen hinausgreifend, bietet der Verfasser ein sehr geschickt zusammengestelltes, überall die künstlerischen Zusammenhänge betonendes Entwicklungsbild und in demselben bilden allerlei technische Illustrationen sehr dankbare Erläuterungen, wie zahlreiche, Gemälden und Statuen entlehnte ornamentale Abbildungen die Verwendung mancher Stoffe sehr lehrreich veranschaulichen. Sämtliche Reproduktionen sind tadellos, am zuverlässigsten natürlich die aus den neuesten photographischen Aufnahmen entwickelten. — In der „kurzen Erläuterung der wichtigsten heute üblichen Webearten und ihrer Benennungen" wäre wohl ein Hinweis auf die später gelegentlich erwähnten Rohmaterialien, wie auf deren Färbungsmittel angebracht gewesen. — Der I. Abschnitt behandelt das Auslaufen der spätantiken Überlieferung, namentlich die ägyptischen Stofffunde, deren Techniken und Musterungen, sowie die sasanidischen Figurenstoffe, endlich das Verhältnis der Stoffe des Mittelmeergebietes zu denen der östlichen Länder, namentlich der ostasiatischen mit ihren naturalistischen Motiven. — Die Spaltung der östlichen Mittelmeerkultur und die byzantinische Kunst wird im II. Abschnitt erörtert und manche diesem Kreise entstammende Perle der Textilkunst beschrieben. — Der III. Abschnitt: Die Begründung der süditalienischen Textilkunst zeigt die eigentliche Brücke zum Abendlande, die von den Arabern in Sizilien geschlagen wird, und sie leitet im IV. Abschnitt zur oberitalienischen Textilindustrie über, die durch ihren, hier zum erstenmal nachgewiesenen (so zu sagen psychologischen) Zusammenhang mit der ostasiatischen Kunst (Strahlenmotiv, dreifaches Mondvotiv) auffällt, im übrigen schon sehr viel Selbständigkeit verrät, ohne zur vollen Gotik sich herauszugestalten, so sehr auch das Granatapfelmuster (des V. Abschnitts), welches das ganze XV. Jahrh. und einen Teil des XVI. beherrscht, als solche erscheinen möchte. In ihm vermählt sich mit der Weberei die Stickerei, die das Mittelalter in die nördlichen Länder (VI. Abschnitt) längst eingeführt hatte, namentlich als Borten, die als gewebte Erzeugnisse vom Verfasser nur nebenbei erwähnt werden, wohl wegen ihrer aparten Technik. Sehr eingehend werden hier mit Recht, zumeist an der Hand mittelalterlicher Schatzverzeichnisse, deren gründliche Beachtung einen der Hauptvorzüge des Buches bildet, die einzelnen Sticharten besprochen. Hinsichtlich derselben herrschen noch mancherlei Mifsverständnisse, und Verständigung wäre hier sehr wünschenswert, namentlich in bezug auf klare und feste Bezeichnungen, wie sich mehrere derselben, als: Lasurstich, Modellierstich, Zierstich, Sprengverfahren, in den letzten Jahrzehnten leicht eingebürgert haben. Die hier erwähnten Netzstickereien (Filet mit eingestopften Ornamenten), schon im XIV. Jahrh. als Kopfschmuck gebräuchlich, dürfte mehr als Vorläufer der Spitzen zu betrachten sein. — Weberei und Stickerei, bis zum Schlufs des Mittelalters, hier mehr getrennt behandelt trotz der Präponderanz und Führung der ersteren, werden vom VII. Abschnitt: „Weberei und Stickerei der Renaissancerichtung", gemeinsam vorgeführt, obwohl bei jeder von beiden die Selbständigkeit mehr in den Vordergrund tritt, was die Abschnitte VIII, IX und X, Barock, Rokoko (in dessen Naturalismus zum drittenmale die ostasiatischen Anklänge wiederkehren), Klassizismus und Naturalismus in wachsendem Mafse zeigen, zuletzt durch den Jacquardstuhl begünstigt.

Ein enormes, zwei Jahrtausende umfassendes, in technischer, stilistischer, kulturgeschichtlicher Hinsicht überaus denkwürdiges und lehrreiches Material ist hier in einheitlicher Behandlung zu einem grofsartigen Entwicklungsbilde zusammengestellt, in dem die Fäden hin- und herspielen. Nicht nur der Sammlungsdirektor, für den die Textilien bisher ein schwieriges Kapitel bilden, findet hier seine Rechnung, auch der Kunsthistoriker und Archäologe, der Musterzeichner und die Stickerin, der Symboliker und Heraldiker usw. Manche Zweifel sind der Lösung näher gebracht, manche Kombinationen aufgestellt, manche Lücken

markiert, namentlich auch diejenige hinsichtlich der mittelalterlichen Seidenmanufaktur in Deutschland, für die manche gemischte (Leinenkette mit Seideneinschlag) Stoffe des XIII. Jahrh. besonders wegen ihrer charakteristischen Musterungen und derben Bindung zu sprechen scheinen. — Über diese wie über manche andere Frage darf wohl von der so mächtig angeregten Forschung (in Verbindung mit den Orientreisenden) weitere Aufklärung erwartet werden, namentlich von dem Prachtwerke Lessings: „Die Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin" (vergl. diese Zeitschr. Bd. XIII, Sp. 349—351); 6 von den 10 Bilderheften liegen bereits vor, und grofse Hoffnungen dürfen dem Textbande entgegengebracht werden, dessen baldiges Erscheinen von der gröfsten Wichtigkeit ist. Schnütgen.

Die Patrozinien der Kirchen und Kapellen im Erzbistum Köln. Ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Lebens und der kirchlichen Organisation in den Rheinlanden. Von Leonard Korth. Düsseldorf 1904. Verlag von Karl Korth. (Preis brosch. Mk. 3,50, geb. Mk. 4,20.)

Im Unterschiede von den beiden Nachbarsprengeln Münster und Paderborn, die den beiden † geistlichen Historikern Tibus und Kampschulte recht gute Darstellungen ihrer Kirchenpatrozinien usw. längst verdanken, fehlte es dem Erzbistum bisher an einer entsprechenden Zusammenstellung. Sie zu besorgen war wohl keiner mehr berufen als Korth, und an Übersichtlichkeit, Knappheit, Vollständigkeit, Zuverlässigkeit leistet seine (allmählich schreiendes Bedürfnis gewordene) Einführungsarbeit das Erreichbare. Bei viel mäfsigerem Umfange (nur 280 Seiten) bietet sie viel mehr als ihre nachbarlichen Vorläufer, die hinsichtlich des Alters und der Kompliziertheit des Forschungsmaterials weit hinter ihr zurückbleiben. In alphabetischer Reihenfolge erscheinen die 180 Heiligen (denen von dem Titel der göttlichen Geheimnisse, bzw. der Leidenswerkzeuge nur das hl. Kreuz beigesellt ist), mit deren Lebensdaten, Reliquienstätten, Kultus in gröfseren Typen bekannt gemacht wird, während „Quellen und Literatur" in kleinerem Druck folgen, die Angabe der Patrozinien wieder in gröfserem Satz den einzelnen Artikel schliefst. — Ein enormes, durchaus selbständiges Wissen ist in diesen Notizen niedergelegt, die kritischen Sinn mit konservativer Neigung in musterhafter Weise gepaart zeigen, und die Literaturnachweise sind von erschöpfender Vollständigkeit. Hagiologie und Geschichte der Reliquienverehrung feiern hier wahre Triumphe und die Verbindungen mancher Orte untereinander erscheinen vielfach in neuer Beleuchtung. — Das Büchlein, dessen I. Anhang der Kalender unbeweglicher Feste in der Erzdiözese Köln um das Jahr 1500, sowie nach dem Proprium von 1894 bildet, dessen II. Anhang ein alphabetisches Verzeichnis der (mehr als 1500 Kirchen und Kapellen) gibt, ist daher ein Unterweisungs- und Nachschlagewerk in erster Linie für den Klerus, von dem wohl keiner es wird entbehren wollen, ein Hilfsmittel ersten Ranges für weitere Studien. Diese wird zunächst und zumeist der Verfasser selber fortsetzen wollen, der sein Büchlein eine „bescheidene Vorarbeit" nennt, und wie grofs mag der Kreis derjenigen sein, die ihm die schnelle Weiterführung erleichtern möchten! In ihr wird der Verfasser, der den so mancherlei Kenntnisse erfordernden Stoff am meisten beherrscht, zu manchen Beigaben sich entschliefsen, die auf die ältesten Gründungen, den Wechsel der Titel und auf vieles andere sich beziehen. Möge nun zwischen der I. Auflage, die in kürzester Zeit vergriffen sein wird, und der II. die Frist sich nicht zu sehr ausdehnen, infolge der leicht allzu kritisch gespitzten Feder des Verfassers! Schnütgen.

Hundert Meister der Gegenwart. In den 5 Schlufslieferungen (XV—XXI) derselben ist die Berliner und Münchener je mit einem weiteren, dem IV., Hefte vertreten, während die letzten Hefte ohne Rücksicht auf die Gemeinsamkeit des Ortes zusammengesetzt sind, indem sie in Anspruch genommen werden von v. Gebhardt, Vautier, Munthe, Fehr, Jernberg; — Herterich, Horowitz, Passini, Strathmann, O. Achenbach; — Harburger, Corinth, Graf, Pettenkofen, Steinhausen; — Böcklin, Klinger, Klimt, Heine, Kolbe. Damit ist die Titelzahl erreicht, und dafs bei der Auswahl Objektivität und Urteil gewaltet haben, wird wohl kaum bezweifelt werden. — Den Höhepunkt photochromischer Leistung bezeichnen das Stilleben von Harburger, Wiener Kinder von Graf, Am Golf von Neapel von O. Achenbach, der holländische Kanal von Munthe, das Seestück von v. Petersen, wahre Musterbilder von Farbenpracht und Abtönung. — Wenn hinsichtlich der farbentreuen Wiedergabe ihrer Gemälde manche Künstler selbst ihre höchste Anerkennung dem Verleger aussprachen, dann darf er in seinem dem Schlufsheft beigegebenen „Geleitswort" getrost der Befriedigung und Zuversicht Ausdruck geben, diesen Erfolg mit dem des Buchdrucks vergleichend. — Der Verzicht auf das weitere Erscheinen der ungemein ansprechenden Sammlung wird ihm wie den Lesern erleichtert durch eine Art von Fortsetzung, die unter dem Titel: Meister der Farbe" auf die ausgezeichnetsten Künstler in allen Kulturländern Europas ausgedehnt, in derselben Gröfse und Ausführung bereits zu erscheinen begonnen hat. Die beiden ersten Hefte sind in dem laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift, Sp. 27, besprochen; die seitdem erschienenen Hefte III, IV und V zeigen wiederum eine sehr grofse Mannigfaltigkeit in der farblichen Auffassung, aber dieselbe Bravour in deren Wiedergabe. Unter den 18 Tafeln bilden Genrebilder und Landschaften den Hauptbestand, Porträts nur vereinzelte Erscheinungen, und die Auswahl frappiert durch die Verschiedenheit der Farbentöne, -Stimmungen, -Effekte, denen der Dreifarbendruck in gleichem Mafse gerecht wird. Auf diesem Wege ist es möglich, in seinem Zimmer sich vertraut zu machen mit den Eigenarten der modernen Malerei in den verschiedenen Meistern, Schulen, Ländern: eine gewaltige Errungenschaft! — Von „Alte Meister" desselben Verlages (vergl. Bd. XVI, Sp. 316) ist der IV. Jahrgang (Tafel 121—160) erschienen, über den hier demnächst berichtet werden soll. Schnütgen.

Abhandlungen.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

VIII. (Schlufs.)



ie fast konstante Ausstattung des Altares durch die Apostel darf wohl kaum als willkürlich angesehen werden. Obgleich sie in ganz ähnlicher Darstellung und Gruppierung auch sonst vorkommen, wie z. B. an den bekannten Chorschranken zu Halberstadt, wo sie sich zu sechs um Christus und die Mutter Gottes gruppieren,[186] so dürften sie am Tragaltare doch wohl infolge der Symbolik angebracht worden sein. Erblickte, wie oft gesagt, das mittelalterliche Auge im Altar ein Symbol Christi, dann sah es in den zum Altar führenden Stufen die Märtyrer und die Apostel, welche für ihren Herrn ihr Blut vergossen haben.[187] Am Portatile, das der Stufen entbehrte, erhielt diese Anschauung ihren Ausdruck in der Belebung der Seitenflächen durch die Apostelbilder.

Dieselbe Anschauung erklärt es auch, weshalb an der Stirnseite — als solche ist ja in vielen Fällen eine Schmalseite anzusehen — grade Christus in der Herrlichkeit erscheint, wie in Paderborn, Melk, Modena, während die zweite Stelle, die zweite Schmalseite, die „Sponsa Christi“,[188] Maria einnimmt.

Am Portatile zu Köln (Maria im Kapitol) erscheinen statt der Apostel an den Schmalseiten mehrere Propheten, an dem Gregoriusaltärchen in Siegburg nehmen sie auch die Langseiten ein, während sie am Mauritiusaltar daselbst auf der Deckfläche ihren Platz erhalten haben. Auch hier dürfte der mittelalterliche Symboliker die Hand des Mönchskünstlers geleitet haben, wenngleich die Zusammen- oder Gegenüberstellung der Apostel und Propheten im Mittelalter auch an anderen Gegenständen sehr beliebt ist. Zuweilen trägt ja bekanntlich in klarer Symbolik jeder Prophet einen Apostel auf den Schultern, wie wir es sehen an einem Taufstein in Merseburg[189] oder im „Fürstenchor“ des Domes zu Bamberg;[190] Propheten und Apostel sind Verkünder und Träger desselben Gottesglaubens, diese im neuen, jene im alten Bunde; die Apostel stehen sozusagen auf den Schultern der Propheten, beide aber führen zu Christus, der durch den Altar versinnbildet wird; daher war es ein sinniger Gedanke, auch die Propheten entweder allein oder in Verbindung mit den Aposteln am Symbol Christi, am Altare, zur Anschauung zu bringen.

Als beliebte Sujets werden an den Seitenflächen sodann, wie auf der Deckplatte, Ereignisse aus dem Leben des Heilandes in mehr oder minder grofser Ausführlichkeit erzählt, wie wir es zu Darmstadt, Melk, Osnabrück und besonders am Portatile zu Namur mit seinen achtzehn evangelischen Begebenheiten gesehen haben. Inwiefern hier die Symbolik mafsgebend gewesen ist, läfst sich nicht leicht entscheiden. Sind es doch jene der romanischen Kunst so überaus geläufigen Darstellungen, womit sie die verschiedensten Gegenstände zu schmücken pflegt. Der Umstand freilich, dafs auch die Antipendien der fixen Altäre mit Vorliebe durch solche Szenen verziert wurden — wir erinnern nur an die Antipendien zu Aachen, Klosterneuburg, Mailand, Pistoja und besonders Salerno[191] — legt die Vermutung nahe, die Ausstattung an den Seitenflächen der Portatilia und den festen Altären seien durch denselben Gedanken, durch dieselbe Symbolik beeinflufst gewesen.

Nur selten finden wir drittens an den Seitenflächen nicht evangelische Szenen, wie an dem Tragaltare in der Franziskanerkirche zu Paderborn mit dem Martyrium der Heiligen Blasius und Felix und das Martyrium der Apostel am Altare aus Stavelot. Auf

[186]) Abbild. Hasak, »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh.« (Berlin 1899) 17. Kuhn, »Kunst-Gesch.« II (1898) 333.

[187]) Durandus l. c. Gradus, quibus ad altare ascenditur, spiritualiter demonstrant apostolos et martyres Christi, quos, quia pro eius amore sanguinem suum fuderunt, sponsa in canticis amoris vocat ascensum purpureum.

[188]) Vergl. Sauer a. a. O. S. 306.

[189]) Abbild. »Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Merseburg«, S. 75.

[190]) Abbild. Aufleger und Weese, »Der Dom zu Bamberg« (München 1898) Taf. 18, 19.

[191]) Abbild. Kraus, »Geschichte der christl. Kunst« II, 7, 40 ff.

die Wahl dieser Motive dürfte die mittelalterliche Symbolik kaum einigen Ausflufs ausgeübt haben; es erinnert aber sehr an die uralte Gewohnheit, mit Vorliebe den Altar über der Konfessio, über der Grabstätte der Heiligen zu errichten,[192]) deren Leben und Wirken später an den Seitenwänden der sarkophagähnlichen Altäre dargestellt wurde.[193])

Sollen wir endlich noch von dem Bilderschmuck an der Unterplatte des Tragaltars sprechen, so tritt er an den Schreinaltärchen begreiflicherweise nur selten auf; wir finden ihn zu Hildesheim und Paderborn (Dom) und zwar scheint es in beiden Fällen der Donator zu sein, der sich hier an der Unterseite ein bescheidenes Plätzchen auswählte, an einem Altare im Welfenschatze und zu Modena ist es das Agnus Dei mit den vier Kardinaltugenden bezw. Evangelistensymbolen.

Mögen die meisten der vorgenannten bildlichen Darstellungen auch zur Ausschmückung anderer kirchlichen Gegenstände verwendet sein, mögen einzelne selbst ohne den Einfluſs der Symbolik ihren Platz am Portatile gefunden haben, so dürfte doch die häufige Wiederkehr derselben Sujets an denselben Flächen die bloſse Willkür der Auswahl seitens des ausübenden Künstlers ausschlieſsen; es war vielmehr innige Frömmigkeit und tiefes Versenken in die Heilswahrheiten, vereint mit unbegrenztem Opfergeiste für kirchliche Zwecke, welche jene schönen Monumente einer kunstliebenden Zeit schuf, die auch nicht die geringsten liturgischen Gegenstände ohne tiefdurchdachten Schmuck lieſs und dadurch ein Vorbild bleibt für alle späteren Jahrhunderte.

* * *

Fassen wir zum Schlusse die Resultate unserer Studie kurz zusammen! Wenigstens bereits seit dem Anfange des IV. Jahrh. neben dem festen Altare in Gebrauch, wurde der Tragaltar namentlich von den Missionären auf ihren apostolischen Reisen benutzt, die wo möglich täglich in der Einsamkeit der Wälder oder unter den neubekehrten Völkern das Meſsopfer darbrachten, ebenso begleitete er die Priester auf den Kriegs- und Kreuzzügen, da weder die Soldaten noch die Kreuzfahrer der hl. Messe gänzlich entbehren mochten. Nach den Kreuzzügen wurde durch die kirchlichen Behörden der Gebrauch des Portatile immer mehr eingeschränkt, bis endlich das Konzil von Trient die auch jetzt noch allgemein geltenden Normen festsetzte.

Ursprünglich und auch während des ganzen Mittelalters in der Form einer Tafel angefertigt nahm er bereits in der karolingischen Zeit die Form eines mit Reliquien reich versehenen Schreines an, namentlich war es die romanische Kunst, welche diese Form ihm zu geben pflegte, während die Gotik zur Tafelform zurückkehrte. In ihrer Vorliebe für glänzenden Schmuck und bei ihrer groſsartigen Freigebigkeit für Kultzwecke schuf die Zeit der romanischen Kunst jene zahlreichen mit Gold, Silber, Elfenbein, Email, Niello, Filigran und edlen Steinen gezierten Altärchen, deren sich auf deutschem Boden eine so stattliche Zahl erhalten hat, um der Nachwelt zu verkünden, mit welchem Aufwande, aber auch mit welch' zartem Gefühl für eine tiefgehende Symbolik man jene Stätte herstellte, auf welcher statt des von Gott verworfenen jüdischen Opfers

[192]) Holzinger, »Die altchristliche Architektur« (1899) 120 ff.

[193]) Wegen seiner eigentümlichen Ausstattung möge hier noch erwähnt werden jener Schrein, welchen Bischof Nitzger von Freising (1035—42) dem Kaiser Heinrich III. schenkte und der später bis zur französischen Revolution in Vendôme vermeintlich eine hochverehrte Reliquie „eine Träne Christi" enthielt. Dieser kostbare Schrein war ursprünglich wohl ein Tragaltar, auf der einen Langseite sah man die vier Patrone Freisings, zwischen ihnen einen Adler, auf der entgegengesetzten die vier groſsen Propheten; an der einen Schmalseite Christum zwischen den vier Evangelistensymbolen, auf der anderen ein offenes Auge. Auf dem Deckel waren eingraviert das Opfer Abrahams und Melchisedechs, ferner Aaron mit Weizenähren und Moses mit Gesetzesrollen. Melchisedech hatte statt des Kopfes ein offenes Auge, Aaron stand auf einem geschlossenen Auge, ein offenes Auge war später auch auf der Mitte des Deckels angebracht. Über die Symbolik des Auges schreibt Sighart a. a. O. I. 124: „Das offene Auge bedeutet die Synagoge, die sehend geworden, d. h. die christliche Kirche, welche jetzt das wahre Opter darbringt; das geschlossene Auge bei Aaron sinnbildet die verblendete, die Finsternis liebende Synagoga, das Judentum, welches an dem verworfenen d. i. am Boden liegenden mosaischen Opfer festhält. — Später als man die Sprache der Symbolik nicht mehr verstand, sah man mit sagenbildender Phantasie bald in dem Auge das Auge Christi, glaubte, eine Träne, die der Heiland um Lazarus geweint, müsse hier verborgen sein, brachte das groſse Auge in der Mitte des Deckels an und verwandelte so den Tragaltar in einen Reliquienschrein, dem bald unsägliche Verehrung zuteil wurde." Abbild. Rohault de Fleury, pl. 357. Meichelbeck, »Historia Frisingensis« I (1724) 245.

das von seinen Propheten vorausverkündete reine Speiseopfer allerorts Gott dem Ewigen dargebracht werden sollte. Mag auch uns, unter ganz anderen Verhältnissen Lebenden, der tiefere Sinn des reichen ikonographischen Schmuckes, den nicht Willkür und Gedankenlosigkeit schuf, sondern die von dem grübelnden Verstande des Theologen geleitete Hand des einfachen Laienkünstlers in der Mönchszelle, auf den ersten Blick nicht immer verständlich erscheinen, so ist es doch aufser Zweifel, dafs die mittelalterliche Symbolik niemals Rätselbilder hat schaffen wollen, auch am Tragaltare „die gemeinsame Arbeit des Künstlers und Gelehrten keineswegs zu einer nur den Eingeweihten verständlichen Hieroglyphenschrift gelangte, sondern Klarheit des Gedankens bei durchsichtigen Formen anstrebte. Denn die Symbolik des Mittelalters wurzelte, wie die ganze mittelalterliche Kunst, der sie geweiht war, in dem tiefempfundenen Streben nach den Wahrheiten und Schönheiten der Heilslehre",[194]) in unserem Falle aber in dem gröfsten und staunenswertesten Geheimnisse derselben, in dem blutigen Opfertode des Menschensohnes am Kreuze und in der geheimnisvollen Wiederholung dieser wunderbaren Gottestat durch die hl. Messe auf dem Altare.

Roma. Beda Kleinschmidt, O. F. M.

[191]) Richard von Mansberg, »Das hohe liet der maget. Symbolik der mittelalterlichen Skulpturen der goldenen Pforte an der Marienkirche zu Freiburg i. S.«, (Dresden 1888), S. 5.

Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage.

IV. (Schlufs.)



Wir haben aber in der christlichen Kunst unweigerlich mit dem Nackten zu rechnen; wir brauchen uns nur der Darstellungen des leidenden und gekreuzigten Heilandes, der Martyrien der hl. hl. Sebastianus, Bartholomäus, Erasmus usw. zu erinnern, und weil sie zu weit Höherem hinführt, als das Heidentum auch nur zu ahnen vermochte, so bleibt für den Darsteller solcher Werke das Studium des Nackten eine ernste, ja eine heilige Pflicht. Damit kommen wir zu dem in Vielen Bedenken erregenden, zuweilen mifsdeuteten oder mifsverstandenen — leider auch oft mifsbrauchten — Modellstehen!

Mancher sieht mit Verachtung oder doch einer gewissen Mifsbilligung auf die, welche sich diesem Geschäfte widmen, doch darf dies hier oder dort vielleicht berechtigte Mifsfallen nicht auf die Gesamtheit ausgedehnt werden. Auf eine lange Praxis zurückblickend, wobei weitere Kreise mit einbezogen seien — was im Folgenden noch bestätigt wird — darf ich behaupten, dafs das Modellstehen an sich nicht anstöfsig zu sein braucht und so wenig Verachtung oder Tadel verdient, wie die Hingabe eines Weibes zu klinischem Studium. — Wenn liederliche Dirnen und gleichgeartete, gleichwertige, die Kunst und die gesamte Künstlerschaft schändende Gesellen — solche, die den Ehrennamen eines Meisters oder Künstlers nicht verdienen — zur Darstellung skandalöser Atelierszenen bedauerlicherweise Anlafs gegeben haben, dann ist dies gewifs tief zu beklagen; aber ich frage diejenigen, die sich mit Recht darob erzürnt und zu derber

Durch ein unliebsames Versehen der Druckerei ist in dem II. Teile dieser Abhandlung (lfd. Jahrgang, Heft 3) die Korrektur des Autors unberücksichtigt und damit eine gröfsere Zahl von Druckfehlern stehen geblieben. Zum richtigen Verständnis ist eine Berichtigung der hier angegebenen, den Sinn störenden, Fehler erforderlich.

Spalte 83 Zeile 4 von oben Urheberin statt Urheber; Sp. 83 Zl. 15 von unten Parrhasios statt Paarhasios; Sp. 85 in Anmerk. 16, Zl. 10 Figur statt Gefahr; Sp. 85 in Anmerk. 17, Zl. 3 bietet statt bildete; Sp. 85 in Anmerk. 17, Zl. 4 jener statt seiner; Sp. 86 Zl. 20 von oben um statt uns; Sp. 86, Zl. 15 von unten voll statt von; Sp. 87 Zl. 27 von oben nach statt noch; Sp. 88 Zl. 21 von unten einzuschalten ist nach „an sich", (der ganze Satz ist infolge unrichtiger Stellung der Interpunktionszeichen nicht verständlich; er mufs lauten: . . . er wäre der Inbegriff alles Wohlgefallens, unterläge er nicht der Verderbnis; an sich ist die Freude an ihm kein Übel, sie wird es blofs, wo die Sünde sich einmischt.) Sp. 88 Zl. 10 und 19 von unten Augustinus statt August; Sp. 89 Zl. 20 von oben Werkes statt Bildes; Sp. 89 Zl. 9 von unten andere statt an die.

Verhöhnung erhoben haben, ob wohl irgend ein Stand zu nennen ist, der nicht die ihm eingeräumten Befugnisse oder sonstige, die Verführung begünstigende Mittel schon mifsbraucht hat. — Bei dem Künstler erscheint aber eine solche Pflichtverletzung eine um so strafbarere Verfehlung, weil ihm die Gesellschaft Rechte einräumt, die andere Mitglieder derselben nicht besitzen. Dazu ist die Stätte des Kunstschaffens gewissermafsen ein heiliger Ort, der, um ein Wort des grofsen Hyrtl[27] († 17. Juli 1894) in Erinnerung zu bringen, die Seele des Eintretenden an der Schwelle schon mit heiliger Ehrfurcht zu füllen geeignet erscheinen mufs. Und wie die Alten darüber dachten, sagt uns Ernst Curtius in seinem Vortrage[28] „Olympia": „. . . . wie der Baum seine Blüten treibt, so schuf Griechenland seine Kunstwerke; es war des Volkes angeborene Tätigkeit; die bildende Kunst war seine Sprache, der Ausdruck seines Dankes, die Form seiner Andacht in Glück und Unglück." Darum breitete sich auch über diese Stätten der Kunst, wie wir aus verschiedenen Orten und aus verschiedenen Zeiten vernehmen, eine so hohe Weihe aus. — Curtius gedenkt dann jenes Gebäudes zwischen der Altis und dem Alpheios, in welchem einst Phidias mit seinen Schülern und Werkleuten arbeitete. Mit Ehrfurcht — heifst es an besagter Stelle — wurde von allen Freunden des Meisters Werkstätte besucht, und da sie wohl später noch für die in der Altis vorkommenden Kunstarbeiten benutzt wurde, darum stand in ihrer Mitte ein Altar aller Götter, damit jedes Werk, zu welches Gottes Ehren es auch bestimmt sein mochte, hier mit Gebet und Opfer begonnen werden konnte. — Und hinter der grofsen Heidenzeit des klassischen Griechentums ist die grofse christliche Zeit wahrlich nicht zurückgeblieben. Erinnern wir uns nur des einen — ewig denkwürdigen Vorganges aus der Periode der italienischen Frührenaissance, als das Werk Duccio's di Buoninsegna am 9. Juni des Jahres 1310 in den Dom übertragen wurde. — Wir besitzen noch neben den Einzel-Rechnungen dieses Tages das Dokument, welches uns mit der Schätzung des Werkes die Schätzung dieses trefflichen Künstlers seitens seiner Auftraggeber bestätigt; und wie wir das Werk bewundern, so ehren wir auch den grofsen Meister, den Patriarchen der sienesischen Schule, wie ihn F. X. Kraus nennt, nicht minder als Künstler denn als Christ. — Statt eines vorher bestimmten Preises ward ihm ein Lohn für jeden Tag, den er daran gearbeitet, zugesichert; dagegen versprach er: „zu malen, so gut er könne und wisse und der Herr ihm vergönnen werde." — Unter unsäglichem Jubel der ganzen Bevölkerung ward diese wichtigste Schöpfung der Sieneser Schule, schreibt Kraus[29] (S. 119), aus des Meisters Werkstatt vor dem Tore a Stalloreggi an ihren Bestimmungsort übertragen. Die Chronisten, sagt Dr. Erich Frantz („Geschichte der christlichen Malerei" I. Teil, S. 563), wetteifern in Schilderungen jener glänzenden Prozession und rühmen das Bild als das schönste, das man je gesehen.

Die Begeisterung, in der die Kirchenväter, ein hl. Gregor der Grofse, ein hl. Basilius, dann Theophilus Presbyter in seiner „Schedula diversarum artium" über die Kunst reden, ist gewifs bezeichnend, und wenn wir des weiteren eine Johanna Schopenhauer[30] und August Wilhelm Schlegel nennen dürfen, dann fehlt es doch gewifs nicht an Zeugen aller nur denkbaren Richtungen, die mitsammen darin einig sind, dafs die Werkstätten der Künstler — über die sich einst noch der Schleier des Geheimnisses gebreitet — Orte waren, die man nur in heiliger Scheu betrat.[31]

In solchen Werkstätten, wo, um mit Oskar Blumenthal zu sprechen, „die Scham noch nicht zur Fabel geworden", wehte ein erhebender Odem, ein heiliger Geist.

Gewifs ist es, und ferne sei es von mir, dies zu leugnen, dafs das Studium des Nackten für jung und alt seine Gefahren hat; doch ist nicht noch vieles andere ebenfalls mit Gefahren verknüpft, dem man aber, auf Gottes Schutz vertrauend, offenen Auges und klaren

[27]) Lehrbuch der Anatomie des Menschen. (Wien, 1859. Wilhelm Braumüller.) § 6. S. 17.

[28]) Vortrag im wissenschaftlichen Verein, 10. Jan. 1852.

[29]) „Geschichte der christlichen Kunst". (Freiburg im Breisgau 1900, Herder'sche Verlagshandlung.) — Bd. II, 2 Abt., 1. Hälfte. —

[30]) Man sehe hierzu: „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei" von Franz Gerh. Cremer. (Düsseldorf, Verlag von L. Vofs & Co. 1899.) Seite 171 ff. Anmerkung unter 135.

[31]) Ebd. Abt. III. S. 89.

Verstandes mutvoll begegnet, weil das, was man tut, Pflicht ist?

Jeder tüchtige und ernst strebende Künstler — und nur von diesen kann hier die Rede sein — hat bei diesem Studium sein ganz bestimmtes Ziel vor Augen; das Modell ist lediglich Mittel zum Zweck; der Künstler entnimmt einem jeden, ganz so wie dies die Alten getan, das, was seinen Zwecken dient. Dafs alles und jedes mit Anstand in möglichst schonender Weise, ja, unter voller Würdighaltung des ja helfenden Mitmenschen zu erfolgen hat, ist selbstverständlich; hierzu ist aber eines notwendig, und dies ist mit aller Entschiedenheit zu fordern: das Entkleiden und Wiederbekleiden in abgeschlossenem Raume oder hinter einer Gardine oder spanischen Wand. Denn zur Sache gehört nicht die der Sitzung vorangehende oder nachfolgende Metamorphose, und diese nach Möglichkeit zu meiden, ist nicht nur schicklich, sondern Pflicht! — Niemals habe ich bei diesen Sitzungen unliebsame Erfahrungen gemacht, und ich darf es ruhig aussprechen, nie ein zweifelhaftes Wort gehört, und doch haben dieselben unter den denkbar verschiedensten Verhältnissen im In- und Auslande stattgefunden, lange Zeit sogar in einer gröfseren internationalen Gesellschaft von Künstlern und Künstlerinnen — aber da war jeder mit Andacht bei der Sache.

Auf den ausdrücklichen Wunsch eines Freundes bemerke ich, dafs ich den Modellen — wie sie auch immer gewesen sein mochten — freundlich, aber mit ausgesuchter Höflichkeit zu begegnen pflege; begünstigt dies einesteils den künstlerischen Konnex, der erforderlich ist, so erweitert und vertieft es andererseits die Kluft, welche die gesellschaftliche Stellung verlangt. Wie dies eines jeden Position sichert und festigt, so ist es nicht unwesentlich, zu erfahren, dafs hierin auch nicht ein einziges Mal die Erwartung getäuscht wurde.

Mit den Modellen führe ich eine fast unausgesetzte Unterhaltung, die schon durch den Gegenstand der Darstellung und die besonders in Frage kommende Figur gegeben ist. Darin liegt ein grofser Vorteil für beide Teile. Die Gedanken erhalten sofort eine bestimmte Richtung — das Interesse der Person für den Gegenstand ist geweckt — sie sucht das, was ausgedrückt werden soll, mit zu empfinden, und weil dadurch eine gewisse geistige Anteilnahme hinzutritt, so werden die Bewegungen ausdrucksvoller — es ist kein steifes, gequältes, ein auch auf den Beschauer erlahmendes Gefühl ausübendes Stehen oder Sitzen, vielmehr erhalten und bewahren sich die jeweil eingenommenen Stellungen in der erforderlichen Frische und Lebendigkeit. Dies aber zu sehen, elektrisiert auch wiederum den Künstler, dessen Arbeit dadurch nicht unwesentlich erleichtert und beschleunigt wird, da er fortgesetzt bemüht bleibt, die sich so rasch ändernden, feineren Bewegungen schnell zu fixieren; und so kommt er in kürzerer Zeit zu reicher Ausbeute.

Bei solchem Schaffen vergifst es sich aber vollständig, dafs man einem Wesen gegenübersteht, dem man in dieser Verfassung sonst nicht begegnet.

Da aber alles erlernt werden mufs, so ist auch hierzu eine Art der Vorbereitung, der Schulung, oder nennen wir's Erziehung notwendig.[32]) Diese Aufgabe zu lösen, ist Pflicht derjenigen, die sich während der künstlerischen Vorbildung mit der Erteilung des technischen und wissenschaftlichen Unterrichtes befassen. Vielleicht ist es noch die lohnendste Aufgabe für den Dozenten der Kunstgeschichte, dem sich hierbei ein nimmer zu erschöpfendes Feld erschliefst, das ihn eine Überfülle fesselnder und nutzbringender Gedanken fördern läfst, so zwar, dafs seine Tätigkeit und seine reichen Anregungen zu führendem Einflusse auf das gesamte mitwirkende Kollegium zu werden versprechen. Gerade ihm, dem Lehrer der Kunstgeschichte, ist es besonders gegeben, alle diejenigen kunstfördernden Eigenschaften im Schüler zu wecken, die Cennino Cennini[33]) — eben darin seinen Altvordern folgend — für nötig erachtet: Liebe, Furcht, Gehorsam, und Ausdauer (Kap. 3). Und wie notwendig die Führung seitens der mitwirkenden Lehrer auch in der beregten Frage ist und bleibt,

[32]) Sagt doch Seneca (Quest. Nat. 3, s. finem): „. . . schnell wird die Bosheit sich einschleichen; denn die Tugend ist schwer zu finden und bedarf eines Lenkers und Führers, aber auch ohne Lehrer lernt sich das Laster."

[33]) Cennino Cennini da Colle die Valdelsa. „Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei.", Übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Ilg. (Wien, 1871; Wilh. Braumüller.) Kap. 3.

sagt uns ebenfalls der geschätzte Autor, dessen Anschauungen auch die eines Leon Battista Alberti und eines Leonardo da Vinci gewesen, dieser Universalgenies der Renaissance, die Jakob Burckhardt[34]) als „Gewaltmenschen" bezeichnet, in der kurzen Mahnung: „Und je früher du vermagst, fange an, dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen und je später du kannst, scheide von dem Meister."

Der Einflufs der Lehrer wird in der vorliegenden Frage von eminenter Bedeutung, weil er tatsächlich bestimmend für die Zukunft der ihnen anvertrauten Jünglinge wird. Dieser Einflufs schliefst daher gleichzeitig eine grofse Verantwortung in sich, da ein Verfehlen nicht nur eine Pflichtverletzung gegen den Einzelnen, sondern nicht minder gegen die Gesellschaft bedeutet, die darunter direkt oder indirekt leidet, und somit auch gegen den Staat, der in der Kunst eins der wichtigsten Erziehungsmittel der Massen jederzeit[35]) erkannte und auch heute noch erkennt. Denn gerade in diesen Jahren des Studiums, den Jahren der gröfsten Einbildung und der Neigung zum zügellosesten Übermute und den heftigsten Begierden, bedarf die Jugend strenger Leitung,

[34]) „Die Cultur der Renaissance in Italien." (Leipzig 1869; Verlag von E. A. Seemann.) Hier sagt er, nachdem er die obige Bezeichnung von S. 110 bis 112 näher begründet: „Und zu Alberti verhielt sich Lionardo da Vinci, wie zum Anfänger der Vollender, wie zum Dilettanten der Meister. Wäre nur Vasaris Werk hier ebenfalls durch eine Schilderung ergänzt wie bei Leon Battista! Die ungeheuren Umrisse von Lionardos Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können."

[35]) Um nur ein Beispiel anzuführen — obschon sich eine Unzahl von Aussprüchen aus den hervorragendsten Schriften der alten Klassiker zusammenstellen liefse, — mag eine die Staats-, Sitten- und Kunstgeschichte gleichzeitig berührende Stelle anzuführen gestattet sein. Es bestand zu Theben ein Gesetz, welches den Künstlern befahl, die Bilder (die Vorbilder) zum Besseren nachzuahmen, (was Polyklet schon tat). Wer zum Schlechtern nachahmte, sollte den Wert des Stücks als Strafe bezahlen. (Aelian v. h. 4,4. — Weiteres bei Friedrich Cramer, Bd. I, S. 314.) — Und so sehen wir den erwachenden Einflufs in der bei den Thebanern mehr bedeckten und verschleierten Nacktheit, der Frauenachtung und der Nichtaussetzung der Kinder.

Es möchte aber einem Verfehlen gleich zu achten sein, würden wir hierbei nicht auch des Grundsatzes gedenken, den der berühmte Abt Salomon des Klosters von St. Gallen (IX. Jahrh. — 839 bis 871 —?) aufstellte: „Wahre Kultur kann nur durch geweckten Kunstsinn erreicht werden; nur dadurch kann die schwerfällige Volksmasse der Religion veredelt zugeführt und in eine wahre Lebenstätigkeit versetzt werden. Alles Edle kommt von Gott, und der damit von Gott Begnadigte hat die Pflicht übernommen, sein Talent und Genie Gott zu weihen . . . . nicht damit die der Seele, der Sittlichkeit und dem Wohlstand gefährliche Eitelkeit zu unterstützen."

Wenn wir aber in Betrachtung der Wichtigkeit der Kunstpflege unter den Autoren des Altertums und des Mittelalters Umschau halten, sollen wir dann nicht weit besser noch der in neuer und neuester Zeit so vielseitig und so freundlich anmahnenden Weckrufe gedenken, welche in unserem engeren Vaterlande von hoher und allerhöchster Stelle erfolgten?

Im V. Bande der gesammelten Werke Wilhelm von Humboldts (Berlin, 1846), findet sich unter den „amtlichen Arbeiten und Entwürfen" aus dem Jahre 1809 eine Eingabe: „Über geistliche Musik" an des Königs Majestät vom 14. Mai besagten Jahres, deren Gesamtfassung mit Rücksicht auf die traurigen Tage, in denen sie geschrieben worden, nur um so mehr unser Interesse weckt, weil sie unverkennbar auf hehre Traditionen in unserem erlauchten Herrscherhause zu schliefsen nicht etwa nur berechtigt, sondern nötigt, Traditionen, als deren ruhmherrlicher Erbe und treuer Hüter, unser glorreich regierender Kaiser und König sich erwiesen, der sie aller Orten — zu Wasser und zu Lande — unbekümmert bedrohlicher Gegenströmung — nur ‚der Satzungen der Urzeit eingedenk' (wie Pindarus*) sagt) erneut siegwerbend verkündet.

Im ersten Entwurfe dieser Eingabe heifst es nämlich: „. . . . so wie es allen Künsten verderblich und wohl der Grund ihres Verfalls in der neuern Zeit ist, wenn sie sich von dem einzigen Gegenstand entfernen, welcher alle Glieder der Nation ohne Ausnahme tief und ernsthaft beschäftigt, sie regelmäfsig und in gröfserer Anzahl versammelt und gleich nahe mit den Gefühlen, welche sie durch Familie und Vaterland an die Welt, als mit denen, welche sie durch ihr Gemüt an etwas Überirdisches knüpfen, verwandt ist" . . . dessen sie nicht entbehren kann, teils um der sonst so leicht einreifsenden Roheit entgegenzuarbeiten, noch mehr aber, um das Gemüt früh an Wohlklang und Rhythmus zu gewöhnen, was die neuere Pädagogik schon oft sehr lebhaft gefühlt.

Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunstgenufs ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch irgend für etwas Höheres empfänglich bleiben soll . . . . (Seite 323 ff.)

*) Olymp. Ges. Elfter, 95.

soll sie nicht ausarten und dauernd Schaden nehmen. — Es ist also alles daran zu setzen, dafs sie befähigt werde, das uns überkommene Erbe fürder in Treue zu hüten und zu fördern. Deshalb sei nochmals auf die Griechen, die Livius (Röm. Gesch. XXXIX, B. 8) „das unterrichtetste Volk der Erde" nennt, hingewiesen, weil sich im Leben der Griechen ihre Kunst, in ihrer Kunst ihr Leben wiederspiegelt, indem, wie Cramer (Gesch. der Erzieh. etc. Bd. II, S. 67) sagt, das eine dem andern entblüht und sich in gegenseitiger Wirksamkeit schafft und bildet. Als Erzieher dieses Volkes erscheinen aber in erster Linie seine Dichter, die man „Väter der Weisheit" nannte. Wir kennen als solche Orpheus und Musäus, Hesiod und Homer, die das Volk heilige Weihen gelehrt, Göttersprüche[36]) aufbewahrt, die Freuden an der Anmut der Natur begünstigt, den hellenischen Jüngling mit der unvergänglichen Herrlichkeit der hohen Gestalten seiner Heroenzeit durchglüht, mit den erhabenen Tugenden seiner Vorfahren befreundet und mit pietätvollem Gedenken an seine hingegangenen Ahnen erfüllt, auf dafs er im Gedränge des Lebens sein besseres Selbst bewahren und sein eigenes Leben verschöneren lerne. Denn man grub, so vernehmen wir Isokrates (Areop. 16),[37]) die Gesetze der Scham und Sittlichkeit in den empfänglichen und fruchtbaren Jugendboden ein und war fest überzeugt, dafs man nicht die Hallen mit den Gesetztafeln, sondern die Seelen mit dem Bilde der Gerechtigkeit erfüllen müsse. Bedeutsamer ist an dieser Stelle noch des grofsen Stagiriten Wort. Aristoteles sagt nämlich vom Standpunkte der Griechen aus sehr richtig: dafs Maler und Bildhauer die Tugend auf eine wirksamere Weise lehren als die Philosophen durch ihre Vorschriften, und dafs jene zur Bekehrung der Lasterhaften geeigneter sind, als die besten Doktrinen der Moral ohne eine solche Hilfe.

[36]) Areopagitikus 11 hebt Isokrates an: „Was zuerst die Götter betrifft — denn damit anzufangen gebührt sich — so verehrten sie diese und feierten ihre Feste . . . . . Nicht in grofsem Kostenaufwande, glaubten sie, bestehe die Frömmigkeit, sondern darin, (dafs sie nichts von den Herkömmlichen aufheben,) dafs man nichts ändere an dem, was die Voreltern überliefert hatten."

[37]) Auch sehe man da zu, was Abschnitt 14 u. 15 gesagt ist.

Da wir so gerne bewundernd zu den Griechen hinschauen, was schon darin begründet liegt, meint Curtius,[38]) dafs sich hier, durch den eignen hohen Geist geläutert und veredelt, die Errungenschaften Vieler gleichwie in einem geistigen Mittelpunkte vereinigt finden; darum beachten wir auch wohl, mit welcher Strenge gerade dort die Jugend geleitet wurde; hat es doch eine Zeit gegeben, in welcher dem, der sich durch feile Lüste erniedrigte, der Zugang zum Staatsdienste dauernd verschlossen blieb.[39])

Sollten wir ihnen, die uns so oft schon Vorbild gewesen, deswegen nicht auch darin nacheifern müssen, damit durch die bildende Kunst die Religion gefördert, das Gefühl für das Sittliche und Gute vermehrt und lebendig erhalten, und so unser Volk durch die sanften Eindrücke des Schönen für die Tugend erwärmt und gegen das Laster gewappnet werde?

In Betrachtung dieser Verhältnisse spricht Isaias zu den Lehrern und Jugendleitern ein bitter-ernstes Wort, das man Kap. 56, 10. 11 nachlesen möge.

Schliefsen wir mit einer eben so offenen wie freundlichen Mahnung, die wir den „Goldenen Sprüchen" des Schi-king, nach Rückerts Übersetzung, entnehmen:

I.

„Trachte, dafs dein Äufsres werde
„Glänzend, und dein Inn'res rein;
„Jede Miene und Geberde,
„Jedes Wort ein Edelstein.
. . . .
. . . .

IV.

„Nicht den leicht'sten Fehler kannst du hegen,
„Der mit schwerem Schaden dich verschone;
„Doch auch nicht die kleinste Tugend hegen,
„Die sich dir nicht zwiefach lohne."

(S. 312.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer, Historienmaler.

[38]) „Der Weltgang der griechischen Kultur." Rede vom 4. Juni 1853. — Gesammelte Reden und Vorträge. (Berlin 1892, Verlag von Wilh. Hertz.) — Bd. I, IV, S. 61.

[39]) „Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Altertume" von Friedrich Cramer. (Elberfeld 1832, im Verlage bei Carl Joseph Becker.) — Bd. I, S. 237. --

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXVI. (Mit 6 Abbildungen.)

46. Drei Mefskelche des XIV. Jahrh. aus Stahle, Paderborn, Bützow (Katalog Nr. 673a, 588, 319).

Die hier abgebildeten Kelche, welche sich auf den Beginn, die Mitte und den Schlufs des XIV. Jahrh. verteilen, haben den nicht mehr allzuhäufig anzutreffenden Vorzug, dafs sie sich noch in der ursprünglichen Fassung befinden, also noch die alte Vergoldung besitzen, sowie die erste Befestigungsart, die stets in der allerdings sehr primitiven, aber doch langbewährten Einführung eines Stiftes durch den Unterschaft und die innere Büchse bestand, bis die Renaissance allmählich die Schraube einführte.

I. Sehr gute Verhältnisse, grofse Handlichkeit, einfache, aber sehr würdige und wirkungsvolle, aus aufgelötetem Blattwerk und gravierten Darstellungen sich zusammensetzende Ornamentik zeichnen diesen 17 *cm* hohen Kelch aus. Die untere Partie bis zur Kuppa wird noch von romanischen Reminiszenzen beherrscht: unten die flache Kehle, der trichterförmige Fufs, der runde Knauf in Form einer gedrückten Kugel, und namentlich der kurze Schaft mit seinen wulstartigen Ringen, und seiner palmettenartigen Schale für die eiförmige Kuppa, während diese selbst bereits die volle Gotik zeigt. Sechs aufgelegte und eingefügte, von Perlstab umrahmte Medaillons schmücken den flachen Fufs, und die Zwickel zwischen denselben sind durch aufgeschmolzene Stengel mit Weinlaub und Lilie, die zu einer Art von Andreaskreuz mit Längsbalken sich zusammensetzen, ganz vortrefflich gefüllt und so ihrer Isolierung enthoben. An den gut gezeichneten und kräftig gravierten, fast gemeifselten, vergoldeten Medaillons ist der Grund nielliert, mithin diese, ohnehin damals seltener verwendete Technik, gerade durch die Vergoldung, erschwert. Die Reihe beginnt mit der Majestas Domini, dem breit behandelten, sitzenden Heilande, der mit hoch erhobener Hand segnet und in der Linken weitab das Buch hält. — In der Verkündigung steht der Engel mit der Weltkugel vor der an ihrem Sedile neben der Spindel stehenden, von der dextera manus Dei gesegneten Jungfrau. — In der Geburt liegt Maria mit dem Kind unter Ochs und Esel, während Joseph schläft. — Im Gastmahl erscheint Maria Magdalena. — In der Kreuzigung kniet der Donator, von dessen Bild zum Rand die eingravierte Majuskelinschrift † GODEFRIDVS ausgeht. — In der Auferstehung steht auf dem geschlossenen Grabe zwischen vier Leuchtern über einem schlafenden Wächter der Heiland. — Diese Szenen sind mithin sämtlich auch im Sinne der spätromanischen Symbolik aufgefafst, und auch die Zeichnung verrät überall den Anschlufs an die dieser Zeit eigentümliche Behandlung. — In derselben Stilart und Technik sind die acht Köpfe gehalten, welche die runden, ebenfalls durch aufgelötete Weinblätter geschiedenen Pasten des Nodus in vortrefflicher Wirkung verzieren: Christus, Petrus, Paulus, ein gekrönter Heiliger und vier männliche Köpfe. — Zwanglos und in vortrefflicher Vermittlung dieses oft durch seine Öde verletzenden Überganges wächst aus dem Schaft die knapp gehaltene Schale heraus, die der Kuppa unten als Fassung dient. — Die Glanzzeit der mittelalterlichen Goldschmiedekunst



I. II. III.

hat unsern Tagen nicht manchen Kelch vermacht, der in so hohem Mafse wie dieser für die Nachbildung sich empfiehlt. — Die hinter dem Kelch aufgestellte, weil seinen Gebrauch teilende Patene mit vertiefter Fläche und auf dem Rande ausgespartem Kreuzmedaillon, dessen Form auf das Ende des XIV. Jahrh. hinweist, gehört mithin nicht der Ursprungszeit des Kelches an.

II. Diesen 19,3 *cm* hohen, silbervergoldeten Kelch charakterisieren aufser seiner sorgfältigen Technik ungewöhnliche Breite, grofse Einfachheit und gute Verhältnisse. Der Fufs hat ganz schmale, flache Hohle, glatten, runden Trichter und ringförmigen Schaft, dem vier Rosetten unter- wie oberhalb des mächtigen Nodus ausgespart und eingraviert sind. Der letztere in Ananasform zwölfteilig gestaltet, erscheint durch diese rippenförmig einschneidenden Gliederungen leichter, als sein enormer Durchmesser vermuten lassen sollte, und bildet ein das Auge sehr befriedigendes Gegengewicht gegen die halbkugelförmige, ganz glatte Kuppa, die 15 *cm* im Durchmesser hat, bei einer Tiefe von nur 7 *cm.* — Denselben wuchtigen Eindruck macht die dazu gehörige, mit demselben eingravierten Kreuz verzierte Patene, 18,2 *cm* im Durchmesser, ungewöhnlich dick und in derbem Vierpafs vertieft.

III. In den »Kunst- und Geschichtsdenkmälern Mecklenburgs« Bd. IV, S. 66 u. 67 hat Schlie diesen Kelch der Stadtkirche von Bützow veröffentlicht, der 17,5 *cm* hoch und in Silber belassen ist bis auf die vier den Fufs verzierenden, gegossenen Figürchen, die je in eine ausgeschnittene und hinterlegte Nische gebettet sind mit rundem Schlufs und Säulen- bezw. Krabben-Einfassung. Die sitzende Gottesmutter hat das nackte Kind gerade vor sich, in älterer Reminiszenz, und die drei Könige füllen stehend die anderen Nischen: der erste, ohne Krone, mit dem eingravierten Spruchband *jasper fert mirrā,* der zweite mit dem Spruchband *tus · melchior,* der dritte, ebenfalls gekrönt, mit *baltasar aurum.* Ein Wappenschildchen mit Fufs und der Unterschrift *† her · hinrik wulf* bezeichnet den Stifter. Der runde Schaft ist mit drei gestanzten Drolerien: Tierleib mit weiblichem Kopf geschmückt, der Knauf schematisch mit sechs kleineren Pasten, die birnförmige Kuppa auch im Inneren nicht vergoldet. Die technische Ausführung verrät keine besonders geübte Hand, so dafs der Kelch näheres Interesse nur beansprucht durch die originelle Art der Fufsverzierung, die auf den Schlufs der hochgotischen Periode und auf heimischen Ursprung hinweist. Schnütgen.

47. Spätgotische Agraffe einer St. Sebastianusbruderschaft (Katal. Nr. 3171).

In Silber ausgeführt und teilweise vergoldet hat dieser, vom Niederrhein kommende Schützenschmuck von 11 *cm* Durchm. auf der Rückseite die eingravierte Zahl XXI, die vielleicht auf dessen Ursprung im Jahre 1521 zu deuten ist. Der Rand ist ausgekerbt und Perlstäbe fassen den in verschnittenem Laubwerk bestehenden Rahmen ein, der sehr durchsichtig und doch hinreichend dicht, kühn geworfen und doch mafsvoll wirkend, vergoldet von der silbernen Hohle gut sich abhebt. Auf dem durch Aufbucklung bewirkten und flinkierten Hügelterrain stehen unter einem Volutenornament in ausgesprochenen Renaissanceformen die gegossenen Standfigürchen des hl. Sebastianus, der hl. Katharina und des hl. Viktor. — Als kunsthandwerkliche Leistung von einem gewöhnlichen Silberschmiede des Niederrheins ausgeführt, beweist dieses einfache und doch so gefällige wie wirkungsvolle Schmuckstück, welche Fertigkeit die Werkstattstraditionen den Meistern am Ende des Mittelalters beigebracht hatten. Schnütgen.

Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters.

Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae.

(Mit 8 Abbildungen.)

II.



in treffliches Analogon zu den Brixener Bildern bietet sich uns in den Türen des Nordportals der Stiftskirche in Altötting, die erst jüngst durch Hager eine eingehende Würdigung und Erklärung gefunden haben.[1] Wenngleich diese Türen bereits der Frührenaissance sich zuneigen, so verharrt ihr symbolischer Bilderschmuck noch ganz in der Anschauung des Mittelalters.

Die Altöttinger Türflügel (Abb. 1) geben in ihrer unteren Hälfte in je vier rautenförmigen Feldern die Reliefbrustbilder der vier grofsen Propheten und ihnen entsprechend jene der vier grofsen Kirchenväter mit den Evangelistensymbolen, also „die Träger der alt- und neutestamentlichen Offenbarung und Heilslehre". Die obere Hälfte zieren vier Hochrelieffiguren der Patrone des Hochaltars und der Titelheiligen der Kirche, die Jungfrau Maria, St. Ursula, St. Philippus und St. Jakobus. In die verschiedenen Zwickelfüllungen sind Drolerien gesetzt, sechs der Füllungen aber enthalten „symbolische Tierbilder, die sich auf das Geheimnis der jungfräulichen Mutterschaft Mariä beziehen, wodurch Maria als Hauptfigur hervorgehoben wird". Die sechs Symbole sind der Pelikan, der Phönix, der Löwe, der Bär, der Straufs und das Einhorn. Für das Einhorn bietet sich uns in Brixen keine Parallele, wohl aber auf dem Schleifsheimer Bild. Dieses gibt auch die Erklärung:

Si unicornus in sinu virginis domatur,
Cur deus in utero Mariae non humiliatur.

Eine andere häufigere Form, die wir einer Handschrift der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (cod. lat. 18077) entnehmen, lautet:

Rynoceron si virgini se inclinare valet,
Cur verbum patris celi (auch celici) virgo non generaret.

[1]) v. Bezold, Riehl u. Hager, »Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern« I. S. 2346 und 2645. Ohne irgend Kenntnis von den dort beigezogenen Untersuchungen Walcheggers über die Malereien des „Kreuzganges am Dom zu Brixen" (1895) zu besitzen, erkannte ich gleichfalls gelegentlich einer Studienreise im August 1903 die betreffenden Zwickelbilder im Domkreuzgang zu Brixen als einen Schlüssel zur Erklärung der sechs symbolischen Darstellungen auf den Altöttinger Türen.

Die Darstellung dieses Symbols beschränkt sich in Altötting aus räumlichen Gründen auf das Einhorn allein ohne die Jungfrau. Dieselbe Ursache liefs wohl auch bei dem Straufs die Sonne, die die Eier ausbrüten soll, in Wegfall kommen. Zwar hat der Vogel gar keine Ähnlichkeit mit einem Straufs, doch kann man dies schliefslich auf die Unkenntnis des Künstlers, dem dieser Vogel jedenfalls fremd war, setzen. Erblicken wir in dem Vogel wirklich einen Straufs, so würde das Bild aber auch ohne die Sonne sich sehr wohl deuten lassen durch eine Stelle in Konrads von Würzburg „Goldener Schmiede" (ed. Grimm Vers 528). „Mit der gesihte kan der struz sin eier schône brüeten". Dies letztere Bild läfst sich den seltsamen Erzeugungsgleichnissen sehr wohl angliedern, und in der starken Neigung des Kopfes des Vogels nach dem Nest auf der Altöttinger Darstellung erscheint die Deutung nach dieser Anschauung nicht ganz ausgeschlossen, umsomehr als eine verwandte Darstellung in Osnabrück (s. u.) wiederkehrt. Auch dort fehlt die Sonne, die Gestalt des Straufs ist aber überraschend charakteristisch gebildet. Jedenfalls unterliegt es keinem Zweifel, dafs die Symbole auf die Jungfräulichkeit der Mutter Christi hinzielen; an einem Orte so hervorragender Marienverehrung wie Altötting liegt die bildliche Verkörperung des Themas ohnedies sehr nahe. Hager erblickt mit Recht in den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige auf den Flügeln des Südportals der Altöttinger Stiftskirche eine Fortsetzung des auf den Flügeln des Nordportals angeschlagenen Themas und nennt beide Türen „ein schönes und interessantes Beispiel der tiefsinnigen christlichen Symbolik des Kirchenportals". Noch sinniger, reicher und monumentaler behandelt denselben Stoff das Prachtportal der Westfassade von St. Lorenz in Nürnberg. Gegenüber den Altöttinger Türen wird hier Maria als die Hauptfigur schon dadurch besonders hervorgehoben, dafs sie in die Mitte der ganzen Portalanlage gerückt wurde. Sie bildet den Schmuck des Mittelpfeilers, „die Stütze der Doppeltüre gleichsam der ganzen Kirche", sagt sehr treffend Rettberg.[2]) Über den Sturzbalken der beiden

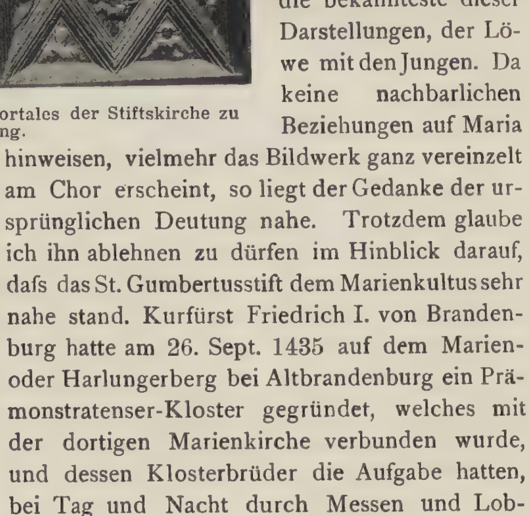
[2]) »Nürnbergs Kunstleben« (1854) S. 20.

Türen erheben sich zwei spitzbogige Tympana mit Szenen aus dem Leben Mariä bezw. Christi, zunächst, analog dem Südportal in Altötting, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, ferner der bethlehemitische Kindermord[3]) und die Flucht nach Ägypten. Die Zwickel der Bogenfelder füllen vier Propheten. Über den beiden Tympanen der Doppeltüre erhebt sich aber das grofse Bogenfeld, dessen Bilderschmuck die Fortsetzung der Heilslehre, die Passion und das jüngste Gericht, umfafst. In der Mittelachse, genau über Maria, der Mutter des Erlösers, sieht man Christus am Kreuzesstamme und darüber den richtenden Gott Vater, zu dessen Füfsen Johannes und Maria knien. Die Türe ist in Wahrheit ein Hymnus auf Maria, durch die das Heil in die Welt kam. Für unser Thema ist aber jedenfalls von gröfster Wichtigkeit, dafs auch schon in dieses erste hervorragendere plastische Werk des XIV. Jahrh. in Deutschland gleichfalls Tiersymbole in der für die jungfräuliche Mutterschaft Mariä eigenen Bedeutung einbezogen wurden. Die beiden Sturzbalken nämlich, über denen sich die Tympana mit den Marienszenen wölben, werden von vier Konsolen gestützt, welche an der linken Türe links den aufsteigenden Phönix, rechts den seine Jungen erweckenden Löwen, an der rechten Türe links den sich aufopfernden Pelikan, rechts (beschädigt) den Straufs darstellen. Bis jetzt haben diese Symbole m. W. noch nirgends Beachtung gefunden. Die Stellung der Maria mit dem Kinde, inmitten der Symbole, deutet demnach noch mehr als die Altöttinger Türen darauf hin, dafs die ursprüngliche Deutung dieser Symbole vollständig fallen gelassen, und dafs der Gehalt des Wunderbaren und Seltsamen in den Tierbildern nur als Beweis für das Wunder der jungfräulichen Reinheit der Gottesmutter herangezogen wurde. Nicht ohne Belang dürfte es sein, dafs auch in der Lorenzikirche in Nürnberg auf dem Epitaph des 1464 verstorbenen Theologieprofessors Schon, auf welches bereits Alwin Schultz in seiner Legende vom Leben der Jungfrau Maria (1878) S. 50 hingewiesen hat, ein Zyklus marianischer Symbole wiederkehrt.



Abb 1. Türflügel des Nordportales der Stiftskirche zu Altötting.

Aus den bisher besprochenen Beispielen des Tierbilderkreises konnten wir entnehmen, dafs die Deutung der Sinnbilder eine verschiedene sein kann, und dafs naturgemäfs das Wie und Wo für die einzuschlagende Auslegung in Betracht zu ziehen ist. Am schwierigsten lassen sich die Sinnbilder da richtig deuten, wo sie einzeln und scheinbar ohne irgend einen bestimmten Anknüpfungspunkt auftreten. So findet sich z. B. auf der äufseren Sohlbank des nordöstlichen Fensters des Chores der St. Gumbertuskirche in Ansbach die bekannteste dieser Darstellungen, der Löwe mit den Jungen. Da keine nachbarlichen Beziehungen auf Maria hinweisen, vielmehr das Bildwerk ganz vereinzelt am Chor erscheint, so liegt der Gedanke der ursprünglichen Deutung nahe. Trotzdem glaube ich ihn ablehnen zu dürfen im Hinblick darauf, dafs das St. Gumbertusstift dem Marienkultus sehr nahe stand. Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg hatte am 26. Sept. 1435 auf dem Marien- oder Harlungerberg bei Altbrandenburg ein Prämonstratenser-Kloster gegründet, welches mit der dortigen Marienkirche verbunden wurde, und dessen Klosterbrüder die Aufgabe hatten, bei Tag und Nacht durch Messen und Lobgesänge Maria, die Himmelskönigin, zu feiern.[4])



[3]) Hiernach ist Lübke, »Gesch. d. Plastik II« (1880), S. 498, welcher diese Darstellung für ein Urteil Salomonis hält, zu berichtigen.

[4]) Für dies und die folgenden historischen Angaben vgl. Julius Meyer, »Die Schwanenordenskapelle bei St. Gumbertus in Ansbach« (1900) S. 8 ff.

Am 29. September 1440 folgte die Gründung der Bruderschaft des „Ordens Unserer lieben Frauen zum Schwan" und die Ernennung der ebengenannten Marienkirche zur Mutterkirche des Ordens. Schon 1437 waren Kurfürst Friedrich I. und seine Söhne Friedrich II. und Albrecht Achilles der schwäbischen Ritterschaft des St. Georgenschildes beigetreten, die sich „Maria, der hochgelobten Himmelskönigin, zu Lobe" gebildet hatte. Mit diesem Eintritt in die Ritterschaft hängt es zusammen, dafs Albrecht Achilles dann eine dem hl. Georg gewidmete Kapelle bei St. Gumbertus in Ansbach erbaute, welche später



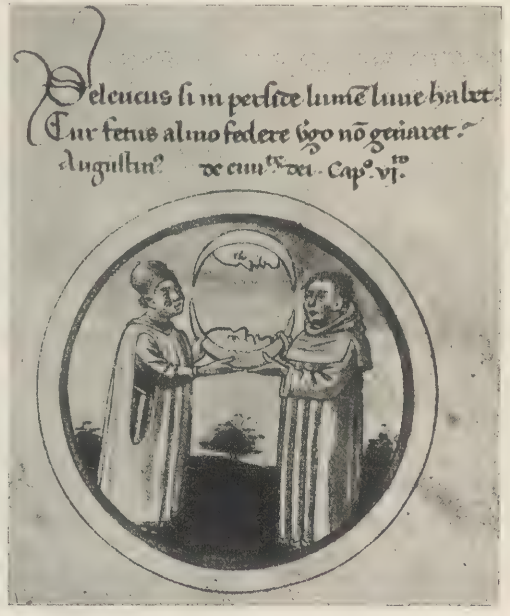


Abb. 2 u. 3. Miniaturen des (Defensorium B. M. V.) cod lat. 1807 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

(1457 bis 1460) zur Tochterkirche des Ordens für Franken erhoben wurde. Markgraf Albrecht errichtete 1484 eine reiche Stiftung, die in der Hauptsache den Ehrungen der Jungfrau Mariä in der Mutterkirche des Ordens entsprach. Hieraus erhellt zur Genüge, wie hoch entwickelt der Marienkultus bei St. Gumbertus gewesen sein mufs, und hieraus dürfte sich wiederum leicht erklären, warum man bei dem Neubau des Chores der alten Kirche (1501 bis 1523)[5]), der heute fälschlich Schwanenritterkapelle genannt wird, das auf die jungfräuliche Mutter zu beziehende Symbol des Löwen mit den Jungen anbrachte, ungefähr also zu der Zeit, als die Altöttinger Türen entstanden. Mit dem ersten Viertel des XVI. Jahrh. hört die Anwendung dieser auf Maria bezüglichen Tiersymbole auf; man darf dies wohl auf Rechnung des grofsen Glaubenssturmes setzen.

Wir konnten beobachten, dafs sich die bildende Kunst in den meisten Fällen auf vier bis sechs derartiger Möglichkeitsbeweise beschränkte; die umfangreichste Behandlung des Themas in der angewandten Kunst lernten wir in den Deckenbildern der siebenten Arkade des Brixener Kreuzganges kennen, in der wir neben den dem Physiologus entnommen Beispielen noch Stoffe der antiken Sage als Beweise herangezogen sehen. Schon die regelmäfsige Wiederkehr bestimmter Szenen, mehr aber noch die den Brixener Bildern beigefügten Verse legten mir die Vermutung nahe, dafs wir selbst in den zwölf Brixener Gleichnissen nicht die Vollzahl der Beweise für die Virginitas inviolata B. M. besitzen dürften. Die Vermutung fand Bestätigung durch die Herbeiziehung mittelalterlicher Handschriften, sogenannter „Defensoria beatae Mariae virginis", die wir schon mehrfach zur Ergänzung der fehlenden Verse beiziehen konnten. Die mir bekannten Defensorien schwanken zwischen 42 bis 46 Variationen des bekannten Themas. Da der Wert und die Bedeutung dieser Defensorien für die christliche Symbolik des Mittelalters bisher noch nicht genügend gewürdigt wur-

[5]) »Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit« XIV (1867) S. 42.

de,[6]) erscheint es angezeigt, auf einige handschriftliche Exemplare von solchen näher einzugehen. Es finden sich deren auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek vier, von denen eines nicht illustriert ist, während drei mit Miniaturen geziert sind. Das erste Exemplar (clm. 4163), eine Handschrift des XV. Jahrh., gibt ein solches Defensorium auf fol. 102 bis 104; dies begnügt sich mit 42 Belegen in Form von je zwei leoninischen Versen, die zum Teil mit den Beischriften der Brixener Bilder übereinstimmen. Die zweite Handschrift (cgm. 3974), geschrieben zwischen 1446 bis 1466, gibt das Defensorium in ein „Speculum humanae salvationis" einbezogen (S. 92—113).[7]) Dieses Defensorium behandelt das Thema, von lateinischen und deutschen Versen begleitet, in 43 kolorierten Handzeichnungen in runden Medaillons von ungefähr 14 *cm* Durchmesser. Auf der Rückseite des Blattes mit dem ersten Gleichnisse ist eine Geburt Christi dargestellt. Der künstlerische Wert der Zeichnungen ist nicht sonderlich hochstehend, umsomehr aber verdient die Handschrift noch wegen des übrigen Inhaltes besondere Berücksichtigung für die Erforschung und Deutung des mittelalterlichen Bilderkreises. Ein weit höheres künstlerisches Können spricht aus dem Defensorium B. M. V. des clm. 18077. Es ist einem „De laudibus s. crucis" von Rabanus Maurus angehängt auf fol. 51—56. Jede Seite zeigt vier der Möglichkeitsbeweise, die letzte Seite nur zwei; in Summa sind es also 46. Unsere Abbildungen 2 und 3 geben einige Beispiele der oft höchst merkwürdigen Bildchen; für weitere sei noch auf die Illustrationen bei Riehl[8]) und v. Schlosser hingewiesen. Die einzelnen Miniaturen sind fleifsig durchgeführt und besitzen eine ursprüngliche Frische, so dafs man geneigt ist, sie als originale Kompositionen des Schreibers anzusehen, nämlich des Fraters Anthonius in Kloster Tegernsee.[8]) Auch diese Handschrift gibt die Szenen in Medaillonform mit einem Durchmesser von 9,5 *cm*, begleitet von je zwei lateinischen Verszeilen. Die Handschrift entstand 1459. Unzweifelhaft abhängig von diesem Manuskript, wenn nicht beide Handschriften auf ein gemeinsames, uns nicht bekanntes Original zurückgehen, ist clm. 706. Wie clm. 18077 enthält er bis auf die Seitenzahl genau Rabanus Maurus' „De laudibus s. crucis" und auf fol. 50—56 ein Defensorium B. M. V. Er ist geschrieben 1472 von Fr. Maurus in Kloster Ebersberg. Seine rein künstlerische Qualität steht entschieden hinter jener seines Vorbildes zurück. Wenn auch die Anordnung der einzelnen Bilder vollständig, selbst bis auf das gleiche Gröfsenverhältnis (Durchmesser 9,5 *cm*) beibehalten ist, so offenbart sich doch in allem, in Zeichnung und Farbe, und namentlich in den Gesichtern eine sehr schwache Hand. Ein das Defensorium einleitendes, die ganze Seite einnehmendes Bild der Geburt Christi, das bei clm. 18077 heraus-

[6]) Heider verweist nur flüchtig auf den Frühdruck (Blockbuch) eines solchen Defensoriums in der Gothaer Bibliothek v. J. 1471, (»Mitteil. d. Zentralkomm. I (1856) S. 8), dem Jacobs eine literargeschichtliche bezw. bibliographische Untersuchung gewidmet hatte (Jacobs und Ukert: »Beiträge zur älteren Literatur« I, 1835, S. 98). Ferner Weigel-Zestermann, »Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift« II (1866), 147 ff.

Kurz vor Drucklegung dieser Abhandlung, zu der mich zunächst die Altöttinger Türen und die Brixener Gemälde anregten, wurde ich durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Leidinger, Sekretärs der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München, auf den Aufsatz aufmerksam gemacht, den v. Schlosser neben andern „Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter" auch dem Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae gewidmet hat im »Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses« Bd. XXIII (1902) S. 287. Den Schwerpunkt seiner Untersuchung verlegte der verdienstvolle Forscher, ausgehend von einer Miniatur der ehemal. Ambraser Sammlung, auf dieses Blatt, das Schleifsheimer Bild, die Handschrift cod. lat. 18077 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek und einige Blockbücher. Insofern als ich, einerseits von dekorativen Bildwerken marianischer Symbolik ausgehend, zu den Defensorien B. M. V. als einer Art Quelle für jene gelangte und den Zusammenhang der Bildwerke mit den Handschriften darzulegen versuchte, andererseits noch weitere einschlägige Handschriften in Betracht zog, dürfte meine Untersuchung geeignet sein, die Ergebnisse v. Schlossers zu erweitern, wie ich in diesen eine wertvolle Ergänzung meiner Ausführungen erblicke. Mit Rücksicht auf die Erörterungen v. Schlossers sah ich mich veranlafst, in der Besprechung der Münchener Defensorien einige Kürzungen vorzunehmen.

[7]) Fr. X. Kraus erwähnt in der »Geschichte der christl. Kunst« II (1897), S. 276 ähnliche Handschriften in Kremsmünster, Köln, Wien (Hofbibliothek und Ambraser Sammlung), die gleichfalls einschlägiges Material zu enthalten scheinen.

[8]) Die künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung der Handschrift hat B. Riehl dargelegt in den »Studien zur Gesch. der bayr. Malerei des XV. Jahrh.« (Oberbayer. Archiv IL (1895—96), S. 98 ff.

geschnitten ist, ist bei clm. 706 erhalten.[9]) Dieses, wie wir also beobachten, in der Regel in die Defensorien einbezogene Bild läfst uns einen Zweifel entkräften, den Jacobs[10]) bei der Besprechung eines 1471 gedruckten Defensoriums der herzogl. Gothaischen Bibliothek äufsert. Er glaubt die Zugehörigkeit eines Holzschnittes mit der Geburt Christi zu dieser Inkunabel zurückweisen zu dürfen, obwohl er vom gleichen Formschneider wie die Exempel herrührt, weil das Bild nicht aus den Quellen wie jene geschöpft sei und keine Verteidigung Mariä enthalte. Unsere Handschriften aber belegen unzweifelhaft, dafs die Darstellung der Geburt dazu gehört als das Leitmotiv für alle folgenden Variationen. In knapper, augenfälligerer Weise bekunden ja, wie wir sahen, dasselbe auch das Schleifsheimer Bild und die Brixener Fresken. Wie oben ersichtlich, gehören die von uns herangezogenen Defensorien alle der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. an. Wenn nun auch schon im XIV. Jahrh. (Nürnberg, St. Lorenz) derartige Sinnbilder begegnen, so mufs und darf nicht daraus geschlossen werden, dafs den Bildnern schon damals solche Kompendien als Anhaltspunkte gedient haben. Für die geläufigeren bedurfte es ja kaum eines solchen. Nach dem Schlufssatz des oben erwähnten Blockbuches der Gothaer Bibliothek hat dieses Defensorium Franziscus de Retza, so benannt nach der Stadt Retz in Niederösterreich, ein Predigermönch, Doktor und Professor der Theologie, gest. 1425, „aus einzelnen bei den älteren Kirchenlehrern zerstreuten Elementen zusammengesetzt".[11]) Ob die Münchener Handschriften auch auf Franziscus de Retza zurückgehen, läfst sich nicht mit absoluter Sicherheit behaupten, erscheint aber für die Codices lat. 18077 und 706, die sich mit dem Druck zwar nicht in bezug auf die Reihenfolge, aber doch hinsichtlich der Wahl der Gleichnisse ziemlich decken, für wahrscheinlich; nur ein Gleichnis (Jupiter) fehlt, dafür werden drei andere eingeführt. Man kann also wohl annehmen, dafs vor Franziscus de Retza den bildenden Künstlern nur vereinzelte Beispiele vorgelegen haben. Auf eine Besprechung sämtlicher in den Defensorien aufgeführten Gleichnissen heifst uns schon der Raum verzichten. Dies bedeutet eine Abhandlung für sich. Es genügt, darauf hingewiesen zu haben, dafs die Defensorien für den marianischen Bilderkreis des Mittelalters wertvolle Aufschlüsse geben können.

Nach dem exakten Titel der Handschriften empfiehlt es sich, derartige gröfsere Werke der angewandten Kunst, wie wir sie in Brixen und Altötting kennen gelernt haben, der Kürze halber gleichfalls Defensoria B. M. V. zu benennen. Mit den bisher behandelten Beispielen solcher ist sicherlich noch lange nicht die Zahl derselben erschöpft, das konnte auch gar nicht in der Absicht dieser Untersuchung liegen. Sie wollte vielmehr eine Anregung zu weiterer Nachforschung bieten. Mit Hinblick auf derartige Bilderdefensorien wird manches Werk der mittelalterlichen Kunst in seiner tiefsinnigen Symbolik erst ganz verstanden werden können, und zu dem rein kunstgeschichtlichen oder künstlerischen Wert desselben tritt noch, diesen oft bei weitem übertreffend, die ikonographische Bedeutung des Objektes. — Von dem vorstehend dargelegten Gesichtspunkte aus soll noch in bezug auf zwei unserem Bilderkreise angehörige Werke der Gotik eine Erklärung versucht werden, um zu zeigen, wie derartige marianisch-symbolische Zyklen, ähnlich wie bei den beiden Türpaaren in Altötting oder bei dem Portal von St. Lorenz in Nürnberg auch in Gegenstände der kirchlichen Inneneinrichtung einbezogen wurden.

(Schlufs folgt.)

München Philipp M. Halm.

[9]) Der intakte Zustand der Kopie (clm. 706) weist die von v. Schlosser, »Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses« XXIII (1902) S. 289 aufgestellte Möglichkeit, dass in clm. 18077 acht Darstellungen fehlen, zurück. Es fehlt eben die Hauptdarstellung der Geburt Christi.

[10]) Jacobs u. Ukert, »Beiträge etc.« I (1835) S. 107.

[11]) Vgl. auch Weigel-Zestermann, »Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift« II (1867), 147 ff., Hurter, „Nomenclator", Oeniponte 1899 IV, p. 648. Nunmehr auch die eingehende Abhandlung bei v. Schlosser a. a. O., S. 295, nach welcher Franziscus de Retza schon 1421 starb. Die meisten dieser „Elemente" der verschiedenen Defensorien gehen auf Isidorus hispalensis, Alanus ab insulis, Albertus magnus und Augustinus zurück; zu weiteren Belegen werden Gregorius, Justinus, Ovidius, Petrus Commestor, Sigbert de Gembloux, Terentius, Valerius Maximus und Vitruvius herangezogen.

Misericordia-Bilder.



ekanntlich suchte das Mittelalter seit dem XIV. Iahrh. das grofse Leiden des Herrn in einer ergreifenden Darstellung wiederzugeben, von Mittelitalien bis nach Norddeutschland, sei es als Wandbild oder zum Schmucke der Predella an den Altarwerken. In Tirol allein zählt man heute noch trotz des fast gänzlichen Ausverkaufs aller beweglichen Kunstwerke mehrere Bildtafeln und an 20 Fresken, wo der „grofse Schmerzensmann" dargestellt wird. Im Kreuzgange am Dome zu Brixen und in der Kirche von Terlan kehrt dieses beliebte Andachtsbild der Alten zweimal wieder. Bald sieht man den leidenden Heiland entblöfst bis auf das häufig flatternde Hüftetuch in ganzer Gestalt vorgestellt, bald im Grabe stehend oder nur als Brustbild, gemalt oder geschnitzt, ein paarmal auch in Stein gearbeitet. Bei figurenreicheren Kompositionen finden wir Maria und Johannes in Begleitung des Leidenden, welche klagend dessen Arme leicht emporhalten; auch zwei Engel versehen diesen Liebesdienst. In Terlan halten letztere einen Teppich im Hintergrund ausgebreitet.

Eigenartig ausgebildet findet sich das Misericordiabild in ganzer Figur an eine paar Fassadenbemalungen. Die romanische Kapelle des Schlosses Weineck oder der alten Stadtburg von Bozen, frei unter denselben sich erhebend, aufsen wie innen reich bemalt, zeigt an der Fassade folgende Fresken. Links vom Portal teilt St. Martin, ein blondhaariger wunderschöner Jüngling, seinen Mantel mit dem Bettler, rechts übergibt St. Oswald seine Frau einem Pilger (vergl. die Legende). Über dem Portal nimmt die ganze Breite der Fassade eine eigenartige Szene ein: Im Vordergrund steht niedrig am Boden eine Bettstatt und darin liegt ausgestreckt, teilweise mit Tüchern bedeckt, eine schlanke, abgemagerte, männliche Figur, die Hände flehend ausgestreckt, denn Hilfe scheint dem Leidenden sehr not zu tun. Von seinem Munde geht ein Schriftband nach links zu Maria, welche in nobler Stellung von altem Meister wiedergegeben wird. Von der hl. Jungfrau zieht sich ein langes Schriftband quer rechts hinüber zu Christus der in ganz nackter Gestalt seine Wundenmale zeigt. Er sendet auch ein Schriftband von sich aufwärts zu Gott Vater, der in ernster Majestät zu oberst des Gemäldes erscheint. Zu bedauern ist, dafs gar kein Wort auf den Schriftbändern zu lesen ist. Zu äufserst links schliefst das Ganze das Bild des Patrons der Kirche, der hl. Bischof Vigilius von Trient und rechts Anna selbdritt ab. Allgemein wird das Fresko in den Anfang des XV. Jahrh. versetzt und dem Hans Stotzinger von Bozen zugeschrieben, der sich an verwandten Wandgemälden zu Terlan unterzeichnet hat. Eine ähnliche Verbindung des Misericordiabildes mit Maria und Gott Vater kehrt am Torturm der alten Burg in Gries bei Bozen wieder, gemalt gleich, nachdem am Beginn des XV. Jahrh. diese Veste den Augustinern, die in der Nähe ihr altes Heim räumen mufsten, vom Landesherrn überlassen worden war. Leider hat man durch dieses in jeder Beziehung tüchtig behandelte Gemälde später eine Tür ausgebrochen und davor einen Balkon gebaut. Man sieht nur noch links Katharinas Vermählung mit dem Christkinde in gar lieblicher Art und Weise, rechts den Leidensmann, der von Gott Vater gesegnet wird. Was die Mitte des Bildes hier wiedergab, ist spurlos verschwunden. Es läfst sich wiederum die Hand des genannten Meisters hier vermuten.

Die Fassade der St. Stephanskirche in Pinzon, 6 Stunden südlich von Bozen, bietet eine dritte verwandte Szene. Hier kniet Christus neben seinem Grabe, von den Leidenswerkzeugen im Hintergrund umgeben, er zeigt flehend zu Gott Vater, auf seine Seitenwunde hin, um Gnade zu erwirken für die gegenüber unter dem Schutzmantel Mariens stehenden Hilfsbedürftigen, denn Gott Vater ist im Begriffe auf sie Pfeile herabzuschiefsen. Auch hier läfst der Künstler ein langes Schriftband von der Himmelskönigin zu ihrem göttlichen Sohne hinüberflattern. Tüchtig in der Komposition wie in der Farbenstimmung und Technik erweist sich wiederum dieses Gemälde der Bozener Malschule aus dem XV. Jahrh., ob wir aber nicht an einen anderen Meister als an den genannten denken müssen, wird kaum streitbar sein.

Terlan. Karl Atz.

Bücherschau.

Wie studiert man Kunstgeschichte? Ein Wegweiser für alle, die sich dieser Wissenschaft widmen. Von einem Kunsthistoriker. Rofsberg, Leipzig 1904. (Preis 80 Pf.)

Bei der im letzten Jahrzehnt, nach Mafsgabe der Zeitströmung, sehr gewachsenen Vorliebe für das Studium der Kunstgeschichte als Berufsfach erscheint eine Aufklärung über die Aussichten auf Anstellung, über die Dauer des Studiums, die Wahl der Universität und der Vorlesungen, über die Hilfswissenschaften, Betrachtung von Kunstwerken, Promotionsschrift, Nebenfächer usw. wohl angebracht. Der Verfasser bietet in dieser Hinsicht manche beachtenswerte Winke, von denen der an den Anfang gestellte, dafs eine gewisse Begabung vor allen Dingen nötig sei, ganz besonders hervorzuheben ist. Wer für die Kunstwerke nicht den angeborenen Blick, zugleich den ernsten Willen hat, ihn durch eifriges Studium zu schärfen und zu schulen, hat nicht die Qualifikation für dieses Berufsfeld, auf dem ihr Ziel, tüchtige Vertreter und Förderer ihres Faches zu werden, nur diejenigen erreichen, welche die Gabe der „Unterscheidung der Geister" besitzen. Und diese Gabe erweist sich im Fortschritt der Kunstwissenschaft und ihrer Aufgaben als immer notwendiger. H.

Wandern und Reisen, diese der Touristik, Landes- und Volkskunde, auch der Kunst gewidmete (bei Schwann in Düsseldorf monatlich zweimal à 50 Pf. erscheinende) Zeitschrift hat während ihres ein und einhalbjährigen Bestehens durch die Mannigfaltigkeit und Vorzüglichkeit ihrer Beschreibungen, Berichte, Erzählungen, Aufklärungen, Ratschläge, sowie durch den Reichtum und die Vortrefflichkeit ihrer Abbildungen ihre schwierige Aufgabe musterhaft gelöst. — Das mir vorliegende XII. Heft des II. Jahrgangs beschreibt den berühmten „Kaiserweg im Harz" an der Hand der alten Urkunden und der neuen Einrichtungen. Der „Weltausstellung von St. Louis" und ihrer Anordnung ist der zweite Artikel gewidmet, während „Die Balsaminen" einen Einblick vergönnen in das naturwüchsige Landleben Schleswig-Holsteins. „Die Berner Maitschi und ihre Tracht" bieten interessante Beiträge zur Volkskunde, und „Haydar-Pascha, der Anfangspunkt der anatolischen Bahn" belehrt über die grofsen Verkehrsfortschritte auf uraltem Kulturboden. An diese aus sehr bewährten Federn stammenden, reich illustrierten Abhandlungen reihen sich vielfache, 6 Seiten umfassende Notizen über Verkehr, Vereinswesen, Hochtouristik usw., die vornehmlich das Wandern fördern und erleichtern sollen, für welches das Bedürfnis nach Belehrung und Anleitung immer mehr in den Vordergrund tritt. Nach dieser Richtung wird daher die sehr empfehlenswerte Zeitschrift wohl immer mehr ihr Ziel verfolgen. Schnütgen.

Die „Alte und Neue Welt" (Verlag von Benziger & Co., monatlich 2 Hefte, à 35 Pf.) ist mit dem 1. Juli in den XXXIX. Jahrgang eingetreten, nach Form wie Inhalt ständig gewachsen. Romane wechseln mit Novellen, kleinere Erzählungen mit Humoresken, und die poetischen Beiträge werden durch Musik-Kompositionen ergänzt. Den verschiedensten Gebieten des Wissens: der Geographie und Kulturgeschichte, der Kunst und Biographie, der Literatur und Technik, sind die belehrenden Aufsätze entnommen, die auch den grofsen Ereignissen kirchlicher und staatlicher Art nachgehen. Wenn dazu die Beilagen für Frauen und Kinder erwähnt werden, so ist der Inhalt der einzelnen Hefte gekennzeichnet, an denen manche hervorragende Schriftsteller, weibliche wie männliche, mitgewirkt haben. — Die Form ist nicht minder ansprechend, dank vor allem einer sehr mannigfaltigen Illustration, die nach jeder Richtung hin befriedigt. — Für den neuen Jahrgang soll in dieser Hinsicht noch mehr geboten werden, indem eine Kunstbeilage, zuweilen sogar mehrfarbiger Art, jedes Heft als Hauptanziehungspunkt begleiten soll. — Die Anregung zum Abonnement ist daher aufs beste begründet. B.

Thüringer Kalender 1905. Herausgegeben vom Thüringer Museum in Eisenach. Mit Zeichnungen von E. Liebermann in München. — Redaktion: Konservator Professor Dr. G. Vofs. Düsseldorf. Fischer & Franke. (Preis 1 Mk.)

Zum fünftenmal erscheint dieser reich und kräftig illustrierte Kalender, der für die Geschichte seiner Heimat die Bevölkerung interessieren soll durch Abbildungen seiner Denkmäler, wie der Baukunst, so der Kleinkünste. Auf den grofsen, je eine ganze Seite füllenden Monatsbildern erscheinen in derben, malerischen Zügen Burgen, Tore, Plätze des Landes mit vorwiegender Staffage, die dem Volksleben entnommene charakteristische Gestalten darstellt in den jedesmaliger Jahreszeit entsprechenden Beschäftigungen. Aufserdem werden einzelne Kunstwerke der thüringischen Länder: Bauten, Reliefs, Pokale, Schmucksachen usw., an der Hand vortrefflicher Zeichnungen von den berufensten Kunstgelehrten des Landes besprochen, die hierdurch, wie durch mehrfach andere Veranstaltungen, namentlich Ausstellungen, ihren Eifer bekunden, das Volk bekannt zu machen mit den Schätzen seiner Vergangenheit und für sie ihm Liebe einzuflöfsen als Vorbedingung für das Bestreben, jene nach Möglichkeit zu erhalten. Die Pflege dieser idealen Zwecke zu fördern, ist dieser Kalender ungemein geeignet, der so objektiv wie möglich sein mufs, um in die weitesten Kreise Eingang zu finden. G.

Maria Immaculata. Ein Andachtsbüchlein für das Marianische Jubeljahr 1904 zur Feier des fünfzigsten Jahrestages der Verkündigung des Dogmas der Unbefleckten Empfängnis Mariä. Herausgegeben von Ludwig Soengen S. J. Kühlen, Gladbach 1904. (Preis 30 bezw 50 Pf.)

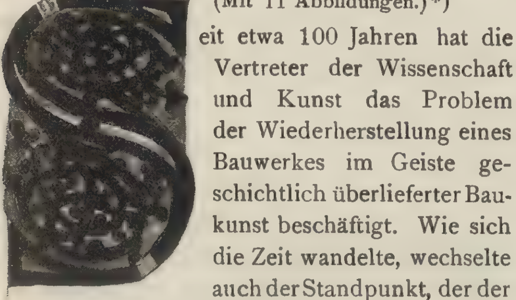
Von den 7 Abbildungen, welche dieses gefällige Büchlein schmücken, sind die beiden Farbendrucke kräftig und anmutig, während die Darstellung der Verkündigung des Glaubenssatzes durch Papst Pius IX. der Schärfe etwas ermangelt. Die Wappen der drei beteiligten Päpste tragen zum Dekor des farbigen Titelblattes erheblich bei. B.

Abhandlungen.

Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf.

I.

(Mit 11 Abbildungen.)*)



eit etwa 100 Jahren hat die Vertreter der Wissenschaft und Kunst das Problem der Wiederherstellung eines Bauwerkes im Geiste geschichtlich überlieferter Baukunst beschäftigt. Wie sich die Zeit wandelte, wechselte auch der Standpunkt, der der Sache gegenüber eingenommen wurde. Dementsprechend haben auch die Wiederherstellungsarbeiten an geschichtlichen Baudenkmälern seitens des nachfolgenden Geschlechtes nicht immer eine günstige, ja auch nicht immer eine gerechte Beurteilung erfahren. Wenn in früheren Jahrzehnten der ausführende Architekt vielfach mehr seiner künstlerischen Neigung und persönlichen Geistesrichtung folgte und folgen konnte, gewann mit der Zeit eine strengere Richtung die Oberhand, welche bestrebt war, sich auf eingehende kunstgeschichtliche Studien zu stützen und mit Bewufstsein die überlieferten Kunstformen wieder anzuwenden. Dieses Bestreben hat zweifellos eine gründliche Erforschung der Werke geschichtlicher Kunst gefördert und zugleich die Wiederverwertung baugeschichtlicher Erfahrung für die Zwecke praktischer Baukunst angebahnt. In unseren Tagen darf man wohl behaupten, wird im allgemeinen der Erhaltung des vaterländischen Kunstschatzes ein gesteigertes Interesse entgegengebracht; auch seitens der Architektenschaft, welche bei der Lösung der gestellten Aufgaben beteiligt und mitzuwirken berufen ist. Allerdings machen sich zurzeit auch auf diesem Gebiete recht verschiedene Anschauungen geltend, je nachdem mehr auf die kunstwissenschaftlichen oder die künstlerischen Forderungen Wert gelegt wird. Angesichts der grofsen Einbufse, welche unsere kunstgeschichtlichen Denkmäler durch unverständige und rücksichtslose Behandlung erlitten haben, erblickte man auf der einen Seite eine Hauptgefahr darin, dafs die mit einer Wiederherstellung betrauten Architekten vielfach mehr dem Neumachen als dem Erhalten zuneigen und daher leicht in den Fehler des Zuvieltuens verfallen. So konnte die Meinung Raum gewinnen, es komme wesentlich darauf an, den geschichtlichen Baubestand, wenn irgend möglich, als wissenschaftliche, abgeschlossene Urkunde im unverfälschten Zustande zu erhalten; es sei daher von einem kunstgeschichtlichen Werke die Hand des Architekten möglichst fern zu halten, dem es aufserhalb der geschichtlichen Schranken unbenommen sei, sich bei Neuschöpfungen in freiester Weise zu betätigen. Dieser Ansicht konnte mit Recht entgegen gehalten werden, dass für ein Bauwerk, welches auf einen baugemäfsen Unterhalt und auf technische Hülfe angewiesen ist, erfahrungsgemäfs auch zu wenig geschehen könne; es sei vielmehr Aufgabe berufener Architekten, das Kunstwerk der Vergangenheit mit allen Mitteln wohlbewährter Technik zu erhalten und in denkbar bestem Zustande fortzuführen; ein Bauwerk sei nicht nur als wissenschaftliches Studienobjekt, sondern vielmehr auch als baukünstlerische Errungenschaft zu betrachten, die wohl wert sei, als lebensvoller Besitz und geistiges Kapital der Nachwelt überliefert zu werden.

Es haben sich in letzter Zeit auf dem umstrittenen Grenzgebiete der Wissenschaft und der Kunst die gegensätzlichen Anschauungen auffallend verschärft. Es ist daher zu besorgen, dafs über diesen Grenzstreit eine Verständigung, selbst hinsichtlich der gemeinsamen Interessen erschwert wird, zumal, wenn der Kampf nicht mit der nötigen Sachlichkeit geführt wird, die Sache Schaden leide, d. h. die bestmögliche Bewahrung unserer Baudenkmäler in ihrem unabstreitbaren Kulturwert. Dieser grofsen und

*) Die dem Aufsatze beigegebenen Abbildungen sind dem Entgegenkommen des Herrn Provinzial-Konservators der Rheinprovinz zu danken.

bedeutungsvollen Aufgabe ist nicht mit einem Grenzwall, vielmehr mit einer Überbrückung der Gegensätze gedient, nicht mit der Zersplitterung, sondern mit der Zusammenfassung wissenschaftlicher und künstlerischer Kräfte, nur mit klarer Erkenntnis des gemeinsam zu erstrebenden Zieles mit gewissenhafter, befriedigender Arbeit.[1]) Wenn nun die Forderung, unserm Volke eine geschichtliche Baukunst dauernd zu erhalten, begründet ist (sie wird von den Vertretern verschiedener Richtung als berechtigt anerkannt) mufs alles aufgeboten werden, um die uns überlieferten recht zu erhalten und da wieder herzustellen, wo dieselben durch äufsere Umstände oder Verhältnisse irgend welcher Art gestört oder gefährdet sind. Ausgehend von den gegebenen baugeschichtlichen Tatsachen, wird stets von Fall zu Fall zu erwägen sein, welche bauliche Mittel, welche Baustoffe und Bauformen die beste Bürgschaft für den Erfolg bieten. Bei der Auswahl dieser Mittel werden an erster Stelle die gesammelten baugeschichtlichen Erfahrungen und die daraus zu gewinnenden Lehren zu Rate zu ziehen sein; des weiteren fallen nicht nur technische, sondern auch wirtschaft-

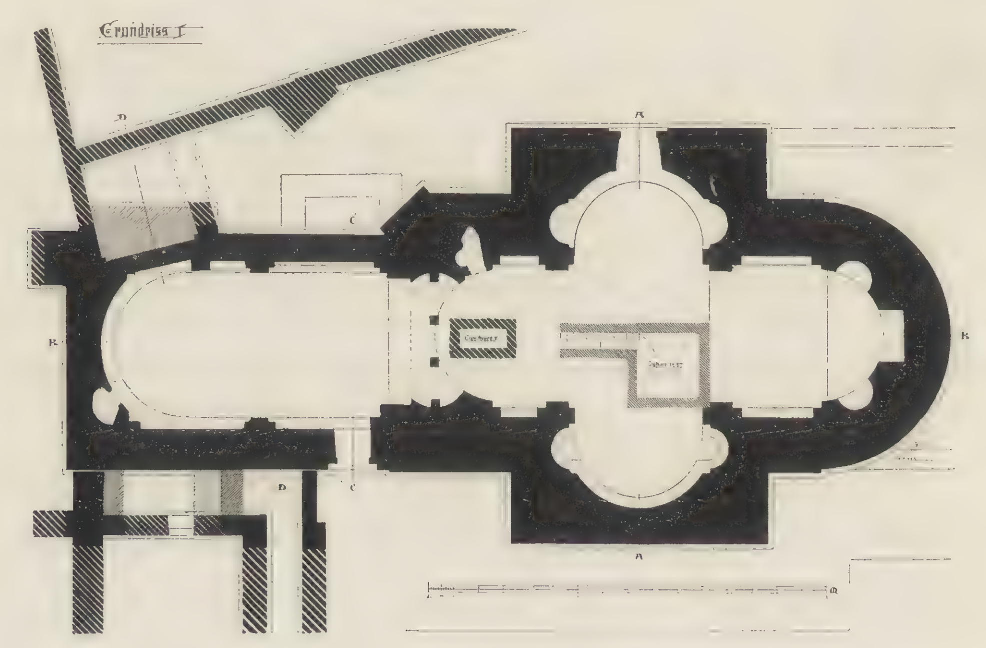


Abb. 1. Sockel-Grundrifs der Unterkirche.

Werke lebensfähig und lebenskräftig zu erhalten. Es ist daher unsere Pflicht, zur Erreichung dieses Zieles zur rechten Zeit die rechten Mittel anzuwenden, welche häufig durch das Bauwerk selbst vorgezeichnet sind. Mag es sich im besonderen um eine Domkirche oder Landkirche, um ein stolzes Herrenhaus oder ein schlichtes Bürgerhaus handeln, bei allen Aufgaben der Denkmalpflege wird es stets darauf ankommen, die Lebensbedingungen, unter welchen das Bauwerk entstanden und aufgewachsen, wenn möglich aufliche Forderungen ins Gewicht. Im besonderen ist zu verhüten, dass ein geschichtliches Bauwerk seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet oder entzogen werde; andernfalls ist dafür zu sorgen, dass für das Bauwerk eine andere, angemessene Verwendung gefunden werde, welche den entsprechenden nötigen Unterhalt verlangt; denn Nutzlosigkeit eines Bauwerkes hat erfahrungsgemäfs seine baldige Verwahrlosung zur Folge. Daher wird auch ein wieder hergestelltes Bauwerk dadurch am besten gesichert sein, dafs es ganz bestimmten praktischen Zwecken dient. Auch können wir uns vielfach nicht immer beschränken auf die Sicherung oder Ergänzung des Baubestandes; wir müssen vielmehr in gegebenen Fällen

[1]) Eine Arbeitsteilung nach der wissenschaftlichen und der künstlerischen Seite kann wohl begründet sein, schliefst aber ein gemeinsames Arbeitsziel nicht aus.

schon aus wirtschaftlichen Gründen auf eine angemessene Erweiterung des Bestandes bedacht sein, wie wir auch einem neu auftretenden Bedürfnis, sei es durch Umbau oder Ausbau genügen, müssen. Jedes berechtigte Baubedürfnis sollte daher keineswegs unterdrückt, sondern vielmehr im rechten Sinne praktischer Baupflege geleitet und befriedigt werden.

Mögen nun bei der Wiederherstellung eines geschichtlichen Bauwerkes technische oder wirtschaftliche Erwägungen mehr oder weniger bestimmend sein, die Bauausführung mufs sich stützen auf eine sichere, bauwissenschaftliche unabhängig von der Höhe der Bausumme. Unzureichende Baumittel können gewifs für ein hülfsbedürftiges Bauwerk verhängnisvoll werden, aber auch mit bescheidenen Mitteln läfst sich in vielen Fällen schon mancher Notlage abhelfen, vorausgesetzt, dafs die Mittel in sachkundiger und sachgemäfser Weise angewendet werden. Wenn aber einmal Sparsamkeit geboten ist, sollte am wenigsten an den Kosten der baukünstlerischen Leitung gespart werden. Es wäre das ein grofser wirtschaftlicher Fehler, welcher in den seltensten Fällen wieder gut zu machen ist, dessen schädliche

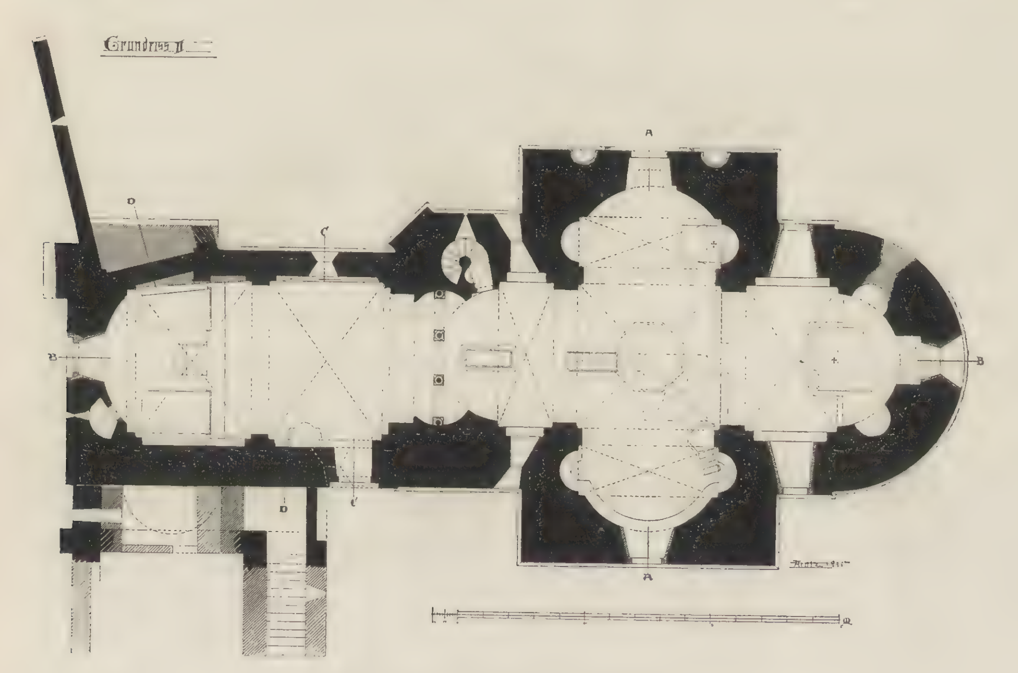


Abb. 2. Haupt-Grundrifs der Unterkirche.

Unterlage; die Bauarbeit aber darf niemals der künstlerischen Leitung und Betätigung entraten. Jedenfalls sollte die Durchbildung im ganzen wie im einzelnen den künstlerischen Stil und Stempel tragen, d. h. den grofsen, ehernen Gesetzen entsprechen, welche in den Werken jeder wahrhaft grofsen Kunstschöpfung ihren unverkennbaren Ausdruck gefunden haben.

In der baukünstlerischen Arbeit liegt daher stets der Schwerpunkt der Aufgabe; der Bedeutung der Aufgabe entspricht auch die Verantwortlichkeit des bauleitenden Architekten innerhalb der Grenzen seiner Wirksamkeit; mögen für Ausführung reiche oder bescheidene Mittel verfügbar sein. — Ist doch das Gefühl der Verantwortung persönlicher Natur und Folgen aber in allen Fällen zu Lasten des betroffenen Bauwerkes fallen.

Die im allgemeinen begründeten Forderungen praktischer Denkmalpflege in bauwissenschaftlicher und baukünstlerischer Hinsicht, mufsten auch bei der Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf gestellt werden. Als Baumittel standen nach dem Anschlage im ganzen 40000 Mark zur Verfügung. Für die Ausführung war die persönliche Leitung des Architekten vorgesehen.

Die baugeschichtlichen Grundlagen der Ausführung und die ausgeführten Bauarbeiten im einzelnen sollen in den beiden folgenden Abschnitten eingehender besprochen werden.

I. Baugeschichtliche Grundlagen.

Eine sachgemäfse Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf mufste von den Erfahrungstatsachen ausgehen, welche von der Baugeschichte überliefert sind; im besonderen war mit der wichtigen Tatsache zu rechnen, dafs dieses Bauwerk bereits im XVIII. Jahrh. eine erste Instandsetzung und im Laufe des XIX. Jahrh. weitere Instandsetzungen erfahren hat. Ein knapper Rückblick auf die baugeschichtliche Entwicklung des eigenartigen Kunstdenkmales ist daher für die Zwecke dieser Abhandlung nicht zu entbehren, zumal durch die Bauarbeiten selbst neue urkundliche Beläge für die Kenntnis der Baugeschichte gewonnen worden sind, gerade da, wo die bezüglichen Schriftquellen versagen.

Das Gelände der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf, am steil abfallenden Uferrande eines alten Rheinarmes gelegen, war bereits in römischer Zeit ein strategisch bedeutsamer Punkt und die Annahme, dafs daselbst eine römische Wehranlage bestanden, hat durch die in den Bodenschichten vorgefundenen, römischen Baustoffe (Sigillatascherben, Mauer- und Dachziegel) eine urkundliche Bestätigung gefunden. Auf den Trümmern der römischen Siedelung safsen, als Erben der Auelgaugrafen, im Beginn des XII. Jahrh. die Grafen von Wied, deren einstige Burganlage in einigen Ringmauern, zum Teil verdeckt, erhalten sind. Im Jahre 1149 begann auf seinem Erbgut der damalige Kölner Domprobst, Graf Arnold von Wied — der spätere Erzbischof Arnold II. — von einem Kreuzzug mit König Konrad heimkehrend, den Bau einer zentralen, kreuzförmigen Kirchenanlage, von deren feierlichen Einweihung am 8. Mai 1151 eine steinere Urkunde im Chore der Unterkirche meldet.[2]) Wie der Baubestand erkennen läfst, umfafste dieser Arnoldsche Bau die jetzige Unterkirche und Oberkirche bis zu der, durch die westliche Säulenstellung bezw. durch die im Grundrifs ersichtliche Grenze (vergl. die Abbildung der Grundrisse). Die nördliche, im Mauerwerk ausgesparte Treppe vermittelt den Aufgang zur Emporkirche und zu einem dritten Geschofs, welches sich nachweislich über dem ersten Langschiffjoche befand. Dieser letztere Raum trat zutage, als der etwa 0,80 *m* hoch angehäufte Bauschutt von den Gewölben der Oberkirche beseitigt wurde. Er zeigte die hier nebenangegebene Grundrifsform (vergl. Abbildung 2) und weist noch einen wohlerhaltenen Estrich auf, in einer, an römische Überlieferung erinnernden Ausführung. (Kalkmörtel und Ziegelbrocken.) Die beiden seitlichen Absiden liegen eine Stufe tiefer als der Mittelflur. Über die einstige Bestimmung dieses abgeschlossenen Raumes, der vielleicht als Wachtstube oder Gerkammer diente, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Schon im Jahre 1156 starb der Stifter des ersten Kirchenbaues und ward in der Unterkirche beigesetzt. Seine Schwester Hadwig, die Äbtissin von Essen, übernahm die Vollendung und Ausmalung des Baues; sie erweiterte ihn nach Westen hin durch den Anbau zweier weiterer Joche der Unterkirche und der Oberkirche und brachte ihn dadurch mit einem südlich anschliefsenden Klostergebäude in bauliche Verbindung. Die Grundmauern des Klosters und der einstige Treppenaufgang zur oberen Nonnenkirche sind noch erhalten. Mit diesem Erweiterungsbau wurde in die Baugruppe auch ein älterer, dreigeschossiger Kapellenbau eingezogen, welcher höchst wahrscheinlich die Verbindung mit einem nördlich anschliefsenden Wehrgange herstellte. Nach dem Tode Hadwigs im Jahre 1172, übernahm ihre Schwester Sofia die Leitung des adeligen Stiftes, dessen Güter und Gerechtsame unter seinem Schirmherrn, dem Erzbischof Philipp von Köln, erheblich vermehrt und erweitert wurden. Die Ausmalung des oberen Chores fällt wohl in diese Zeit. Es ist anzunehmen, dafs unter dieser Äbtissin die obersten Turmgeschosse hochgeführt worden sind, welche in der Bautechnik von der des zweiten Bauabschnittes unter Hadwig entschieden abweicht. Damit scheint die äufsere Entwicklung des Baukörpers der ehemaligen Stiftskirche wesentlich abgeschlossen zu sein; an die gotische Zeit erinnerte nur eine mit Wimperg versehene Sakramentsnische in der Oberkirche (vergl. die Abb. der Schnitte u. des Aufrisses). Die Bautätigkeit der Klosterinsassen hat sich seitdem wohl vorwiegend auf den laufenden Unterhalt der Kirchen und Klostergebäude beschränkt; es galt vielfach die Schäden auszu-

[2]) Die wertvolle — aus Jurakalkstein ausgeführte — Majuskelschrift ist nicht mehr vollständig erhalten, sie ist teilweise durch Putzauftrag ergänzt worden und hat überdies durch unverständiges Abformen in Gipsmasse gelitten.



Abb. 3. Querschnitt der Stiftskirche.

bessern, welche räuberische Überfälle dem Stifte zugefügt hatten. Einen heftigen Ansturm erfuhr dieses bereits in den Jahren 1197 und 1198 durch die böhmischen Hilfsvölker des Königs Philipp von Schwaben, so dafs lange Zeit Kirche und Kloster verwaist standen. Sehr schwer litt das Bauwesen unter den Trugsefs'schen Wirren; im Jahre 1583 überfielen die feindlichen Völker das hilflose Stift und verschanzten sich in dem Klosterhofe; bald darauf nimmt Oberst Linden das Kloster ein; endlich im Jahre 1587—1588 fällt Schenk von Nideggen sengend und brennend ein. Diese Zerstörung war wohl die gründlichste, die das Stift Schwarz-Rheindorf je erfuhr. Sämtliche Dächer brannten nieder, ein Teil der Umfassungsmauern barst und brach zusammen. Viele Jahrzehnte lang waren nachweislich die mit Schutt bedeckten Gewölbe der Einwirkung des Wetters preisgegeben, und der Efeu wuchs ungestört an den Ruinen empor.[3]) Die Mittel des Stiftes waren erschöpft. Erst im Jahre 1605 entschlofs man sich zu der dringlichen Ausbesserung der bedürftigsten Bauteile, zu welchem Zwecke Erzbischof Ernst eine zweijährige Dispens „von der persönlichen Residenz der Stiftsfräulein und eine sechsjährige Aussetzung der Äbtissinnenwahl" bestimmte.

Eine längere Ruhe war dem Kloster jedoch nicht beschert. Es begannen die Verheerungen eines dreifsigjährigen Krieges, dessen Geifsel nicht spurlos an dem Stift vorüberging, und wieder, im Jahre 1689, als die Franzosen die Beueler Schanzen besetzten, schwebte das Kloster in grofser Gefahr. Die Kirche wurde geschlossen und die Minoriten in Bonn übernahmen die Obliegenheiten der Stiftung.

Erst unter dem baueifrigen Kurfürsten Clemens August erfährt das Stift in den Jahren 1747—1752 eine erste durchgreifende Instandsetzung. Damals wurden die Umgänge in steilerer Neigung mit Schiefer gedeckt; über dem Langschiff, den Querschiffen und dem Chor neue Dächer errichtet; auch der Turmhelm ward erneuert und mit Clemenskreuz und Michaelfigur gekrönt. Mehrere Fensteröffnungen der Unterkirche, teilweise erweitert, erhielten neue Gewände mit rundbogigem Sturz; auch die zerstörte Lichtöffnung im oberen südlichen Querschiff ward rundbogig eingefafst. Clemens August war es auch, welcher das Grabmal des Stifters mit einer neuen Inschriftplatte aus Namürer Kalkstein verschlofs.

Nicht allzulange erfreuten sich die Insassen der instandgesetzten Baulichkeiten. Im Jahre 1775 wurden die Stiftsgüter unter Sequester gestellt; im Jahre 1794, nach der Schlacht bei Aldenkirchen, richtete man Kirche und Kloster als Lazarett ein und im Jahre 1805, — vor nunmehr 100 Jahren, — erfolgte die Auflösung des freiadeligen Damenstiftes Schwarz-Rheindorf, dessen Hab und Gut in den Besitz des Herzogs von Nassau-Usingen überging.

Mit diesem Besitzwechsel war das Signal gegeben zu einer rücksichtslosen Behandlung und Verwahrlosung eines aufser Gebrauch gesetzten Bauwesens. Dasselbe Schicksal, welchem so manches Denkmal — u. a. das nahegelegene Kloster Heisterbach — zum Opfer fiel, sollte auch dem ehemaligen Stift Schwarz-Rheindorf zuteil werden. Nachdem man die innere Ausstattung des Klosters veräufsert, wurden zunächst die südlich gelegenen Klostergebäude auf den Abbruch verkauft. Ein Teil des Holzwerkes ist im Jahre 1814 zum Bau einer Siegbrücke verwandt worden. Bald darauf ging das ehemalige Stiftsgelände, einschliefslich des Pächterhofes, an den preufsischen Staat über. Die übrig gebliebenen Baulichkeiten wurden nun, mit Ausnahme des eigentlichen Kirchengebäudes, an einen Unternehmer versteigert, welcher die verwendbaren Baustoffe, im besonderen die Werkstücke aus Trachyt und Tuff, zu den Festungsbauten in Köln und Wesel abführen liefs. Bei dieser Gelegenheit wurde auch der bereits erwähnte, nordwärts an die Kirche gelehnte, zweifach gewölbte Kapellenbau gröfstenteils abgebrochen. Dieser gewaltsame Eingriff in den geschichtlichen Bauorganismus hat sich bitter gerächt; die Schildmauern und Gurtbögen, nunmehr schutzlos der Witterung ausgesetzt, verloren ihre naturgemäfse Abstrebung, so dafs die westlichen Giebelmauern von der Unterkirche bis zur Giebelspitze etwa 12 *m* hoch aufrissen; die ausgeräumte Unterkirche wurde zu landwirtschaftlichen Zwecken verpachtet. Es ist das grofse Verdienst des Baumeisters, Professor Hundeshagen, eines unserer rührigsten Pioniere auf dem Gebiete praktischer

[3]) Eine kleine Darstellung der damaligen Belagerung von Bonn, z. Z. in der Sammlung Obernier (Bonnensia) befindlich, zeigt deutlich die dachlosen Ruinen des Klosters Schwarz-Rheindorf.

Denkmalpflege, die einstige Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf in dem damaligen Zustande zeichnerisch aufgenommen zu haben. Seiner Anregung ist es auch gewifs zu verdanken, dafs die Augen der rheinischen Kunstfreunde auf das hülflose Kleinod deutscher Baukunst hingelenkt wurden und die ersten Schritte geschahen, um dem drohenden Verfalle nach Möglichkeit vorzubeugen. Zunächst ward versucht, den Baubestand dadurch zu sichern, dafs man zwei Anker in der Oberkirche einzog und der freigelegten Schildmauer des nördlichen Anbaues einen kräftigen Pfeiler in Bruchsteinmauerwerk vorlegte, welcher gleichzeitig die Übermauerung eines zerrissenen Gurtbogens in Fufsbodenhöhe der Oberkirche auffangen sollte. Den Anstofs zu weiterer Instandsetzung gab in den Jahren 1827—1828 die Erneuerung der Grabstätte des Gründers. In den Jahren 1830—1832 kam zur Ausführung die Herstellung des massiven Treppenaufganges zur Oberkirche, welche einen neuen Plattenfufsboden erhielt, eine Ergänzung der Gesimse an Schiff, Chor, Galerie und Turm, eine Ausbesserung der Dächer und des äufseren Verputzes. Die achteckige Öffnung in der Vierung der Unterkirche erhielt eine Einfriedigung; die Wände und Gewölbe in der Oberkirche wurden neu getüncht und schliefslich daselbst ein neuer Hauptaltar aus Eichenholz aufgestellt. Am 18. Oktober 1832 wurde die Oberkirche als Pfarrkirche neu geweiht, während die Unterkirche noch der Nutzniefsung des Pächters Bröhl überlassen blieb. Nachdem im Jahre 1846 in der Unterkirche die ersten Spuren mittelalterlicher Bemalung aufgedeckt, und zuerst von *Andreas Simon* untersucht worden waren, erfolgte die Freilegung der ursprünglichen Wand- und Gewölbebemalung durch den Universitäts-Zeichenlehrer *Hohe,* welcher später auch die Ergänzung der Umrifslinien und der Lokalfarben vornahm. Die damit eingeleitete Instandsetzung der Unterkirche wurde in den Jahren 1861—1865 bewerkstelligt. Die Bauarbeiten umfafsten im besonderen neben der Ausbesserung des Mauerwerkes: die Freilegung der achteckigen Öffnung in der Vierung, die Ausführung eines Zementestrichs auf Ziegelpflaster, sowie eine umfangreiche Erneuerung des inneren Verputzes. Der damals noch vorhandene Putz in den Kreuzarmen und im Chor wurde auf eine Höhe von etwa 2 *m* und im Langschiff in der ganzen Höhe abgeschlagen und erneuert, wie auch an den Gewölben des Langschiffes. Inwieweit vorher eine Untersuchung des damals noch erhaltenen Putzgrundes auf ornamentalen oder tektonischen Wandschmuck stattgefunden hat, ist wohl nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Man hat offenbar damals nur auf die Erhaltung des figürlichen Wand- und Gewölbeschmuckes besonderen Wert gelegt, welcher neu konturiert und übermalt wurde. Es bleibt jedenfalls zu bedauern, dafs als Ersatz des beschädigten Malgrundes ein sehr minderwertiger, nicht haltbarer Putzauftrag beschafft wurde, auf welchem die Umrisse der Zeichnung und die nachweisbaren Lokaltöne ergänzt worden sind.

Im Chore der Oberkirche wurde etwas später, im Jahre 1868, die figürliche Malerei auf Anregung des Professors *aus'm Werth* aufgedeckt und im Jahre 1875 durch den Architekten *Lambris* und den Maler *Wirth* instandgesetzt.

Die baulichen Mafsnahmen, welche im Laufe des XIX. Jahrh. zur Sicherung des Kirchengebäudes angeordnet worden sind, haben sich teils als unzureichend, teils als nachteilig erwiesen. Tiefgreifende Bauschäden machten sich mehr und mehr bemerkbar und erheischten eine gründliche Abhülfe. Diese Notlage veranlafste zunächst eine photogrametrische Aufnahme durch die königliche Mefsbildanstalt in Berlin. Sodann wurde auf Grund eingehender Untersuchungen des Baubestandes im Herbste 1895 für die Wiederherstellung der Pfarrkirche ein bezüglicher Entwurf und Kostenanschlag aufgestellt.

Mit den geplanten Bauarbeiten konnte jedoch erst im Frühjahr 1902 begonnen werden, nachdem die erforderlichen Baumittel bereit gestellt waren. Zu diesem steuerte die Gemeinde 10 000 Mk., die Provinzialverwaltung 15 000 Mk. bei, während der Staat, als Eigentümer und Bauherr, für die verbleibenden Baukosten und Bauleitungskosten aufkam.

(Schlufs folgt.)

Köln. Ludwig Arntz.

Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters.

Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae.

(Mit 8 Abbildungen.)

III. (Schlufs.)

Das Bayerische Nationalmuseum erwarb im Jahre 1903 fünf Teile von Chorstuhlwangen aus der Stiftskirche von Berchtesgaden, welche schon durch ihr hohes Alter — wir dürfen sie ohne Bedenken in die Frühzeit des XIV. Jahrh. setzen — noch mehr aber durch die Symbolik ihrer Bildwerke hohes Interesse beanspruchen; dabei zeugt die Ausführung von einer gewandten Künstlerhand (Abb. 4—8). Betrachten wir zunächst die Wangen nur nach der rein formalen Seite. Die erste Wange (Abb. 4) zeigt zwei sich ineinanderschlingende drachenartige Ungeheuer; die übrigen vier Teile geben bezw. gaben in ihren reich durchbrochenen Füllungen je zwei Tierdarstellungen. Ein Wangenteil (Abb. 5) zeigt oben einen Löwen mit den Jungen, unten den sich opfernden Pelikan; die Ranke entlehnt ihre Blüten wohl der Rose, ihre Blätter gemahnen an den Löwenzahn, können aber auch als streng stilisierte Rosenblätter angesehen werden. Als Gegenstück ist die mit ähnlichen Rosettenranken gezierte Wange (Abb. 6) anzusehen, die oben einen Vogel darstellt, der ins Nest schaut; die untere Tierfüllung ist ausgebrochen. Nach einer Spur war es ein Einhufer, den wir uns nach Analogie der mehrfach erwähnten Beispiele als Einhorn zu denken haben.

Die beiden nächsten Wangenstücke (Abb. 7 u. 8) tragen Traubenranken, die in dem einen Teil oben einen Greif, unten einen Steinbock umschliefsen; in dem anderen Teil legen sich die Ranken oben um einen Löwen; von der unteren ausgebrochenen Darstellung ist nur mehr ein gespaltener Huf zu erkennen. Die figürlichen Darstellungen lediglich als raumfüllende ornamentale Elemente zu nehmen, erscheint ausgeschlossen; dagegen sprechen schon die vier ersten Tierbilder Löwe, Pelikan, Straufs und Einhorn. Wir müssen sämtliche Bilder als Symbole auffassen und wir gehen nicht fehl, wenn wir die eben erwähnten vier Darstellungen wieder auf die jungfräuliche Mutterschaft Mariä beziehen. Den Vogel, der seinen Kopf nach dem Neste beugt, haben wir jedenfalls als Straufs zu deuten, so wenig er auch einem solchen ähnelt. Dem Künstler fehlte die richtige Vorstellung des fremdländischen Vogels genau ebenso wie dem Meister der Türen von Altötting.[12]) Bei diesen beiden ersten Wangenteilen dürfte es kaum einem Zweifel unterliegen, dafs ihr Bilderschmuck als ein Defensorium B. M. V. anzusehen ist.

Schwieriger gestaltet sich die Deutung der beiden anderen Wangenteile, wenn wir gemäfs dem Vorbilde des ersten Paares nach einem gemeinsamen Mittelpunkt der Symbole suchen. Die drei in Frage kommenden Bildwerke: Greif, Steinbock, Löwe, unterscheiden sich insofern wesentlich von jenen der beiden ersten Wangen, als sie sich lediglich auf die Wiedergabe einzelner Tiere ohne weitere Verkörperung irgend eines sagenhaften Stoffes beschränken; es dürften also reine Personifikationen sein. Für sie fehlen auch in den Defensorien, sei es in Bild oder Wort, geeignete Parallelstellen; daraus können wir entnehmen, dafs die Symbole einem anderen Gebiete entlehnt sind. Schon das zweifache Auftreten des Löwen auf den Wangen legt diese Vermutung nahe, denn es ist nicht wohl anzunehmen, dafs man an demselben Gegenstande demselben Gedanken zweimal durch das gleiche Tier bildlichen Ausdruck verliehen hätte. So arm war die mittelalterliche Symbolik nicht. Will man eine Deutung der Bildwerke des zweiten Wangenpaares versuchen, so wird diese am ehesten und besten bei dem Löwen (Abb. 7), als einem der christlichen Symbolik geläufigsten Tiere einsetzen. Der Löwe gestattet bekanntlich nach den Psalmen und anderen Stellen eine Doppeldeutung mit den gröfsten Gegensätzen. Er kann sich sowohl auf Christus, den Löwen aus dem Stamme Juda (Offenb. Joh. 5, 5 und 1. Moses 49, 9), als auch auf den Teufel, den brüllenden Löwen, welcher umhergeht, zu suchen, wen er verschlinge, (1. Petri 5, 8), beziehen. Die Deu-

[12]) Menzel, »Christl. Symbolik« II (1854) S. 418.

tung nach der einen oder anderen Seite kann jeweils richtig nur aus dem Zusammenhange mit andern Bildwerken gewonnen werden. Unter Beziehung auf das erste Wangenpaar deuten wir den Löwen hier als Christum, den aus der Jungfrau geborenen Gottessohn. Ohne damit irgend welche Verbindungen konstruieren zu wollen, sei hier einer alten deutschen Legende von der Kindheit Christi gedacht, nach der den hl. drei Königen in der Christnacht ein besonderes Zeichen widerfahren sei. Damals hätte der Straufs (!), den einer der hl. drei Könige (Kaspar) nach Betlehem mitgebracht hatte, zwei Eier gelegt, aus denen ein Lamm und ein Löwe hervorgegangen seien, die Sinnbilder des neugeborenen Heilandes.[13])



Abb. 4. Teil einer Chorstuhlwange aus der ehemaligen Stiftskirche zu Berchtesgaden.

Das fehlende Bildwerk dieser Wange ist nach einem noch vorhandenen gespaltenen Huf vielleicht als Hirsch, wenn nicht als Lamm zu ergänzen. Man ist gewohnt, bei dem Sinnbild des Hirsches zunächst an die nach Erlösung dürstende Seele des Psalms 42, 1 zu denken und an die Heilkraft der Taufe (Taufsteindarstellungen, Taufgefäfse, Kragstein zu Neuberg, s. oben). Wollen wir jedoch nach Analogie des vorhergehenden Symbols den Hirsch auf Christum selbst deuten, so bietet uns hierfür „Die goldne Schmiede“ des Konrad von Würzburg eine geeignete Stelle (ed. Grimm, Vers 1364 ff. und Vers 1390—1394). Dort ist Christus ein Hirsch, der nach der Menschheit dürstet und sich in seiner Herablassung zur reinsten Quelle der Menschlichkeit selbst verjüngt . . . .: „er hat des niuwen heiles horn uns ûfgerihtet durch gewin — sîn alt gehürne warf er hin — und ist gejunget worden“. Setzen wir jedoch das Lamm ein, so bedarf es keines besonderen Beleges für dieses geläufigste Symbol Christi. Gerade die eben zitierte Legende aus der Kindheit Jesu, die aus zwei Straufseneiern einen Löwen und ein Lamm entstehen läfst, verlockt, die Lücke in dieser Wange mit dem Gotteslamm auszufüllen.

Dem Löwen und dem Lamme (bezw. Hirsche) stellt die korrespondierende Wange (Abb. 8) einen Greif und einen Steinbock an die Seite. Aufserordentlich schwierig erscheint die Deutung des Greifen. Der Physiologus nennt ihn ein starkes Tier, das den Menschen feind sei; in diesem Sinne fafst ihn auch mehrfach die bildende Kunst des Mittelalters als Verkörperung des Bösen auf. Dennoch lassen sich in mittelalterlichen Schriftstellern auch ihm günstige Worte finden. So besingt ihn Hugo von Trimberg in seinem Renner (Vers 19325 ff):

Wer künde grofser Wunder begreiffen —
Mit kleinen Worten denn an den greiffen —
An den die hohe Gottes wirdigkeyt —
Besondere Wunder het geleyt —
Dafs zwee künige offenbar —
Hynden Löwe vorn Adelar —
Gemischet seyn in einer Häute
Des mag wohl wundern alle Leute.[14])

Als ein Wunder also wird das Königliche der Doppelnatur des Greifen hervorgehoben. Mit noch bedeutsamerem und tieferem Sinn hat Dante den Greifen in seiner Divina comedia verwertet. Im Purgatorio (XXIX, 109) läfst er den Siegeswagen der Kirche durch einen Greifen ziehen und durch dieses Mischwesen aus Adler und Löwe soll die göttliche und menschliche Natur Christi,[15]) der Gottmensch, symbolisiert werden. Selbstverständlich behandelten die meisten Dante-Illustratoren das grandiose Bild; man denke nur an Botticellis bekannte prächtige Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett.

[13]) »Praetorius«, Saturnalia absurditatis, 1658, S. 363.

[14]) Gräfse, Beiträge zur Literatur und Sage des Mittelalters 1850 S. 87 ff.

[15]) Menzel, „Christl. Symbolik« I, 359.

Ob Dante bei diesem Bilde auf ältere Quellen zurückgegriffen hat, ob das Bild noch mehrfach in der mittelalterlichen Literatur begegnet und ob es aufser bei Dante künstlerische Wiedergabe gewann, vermag ich zur Zeit nicht zu beantworten. Jedenfalls erscheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, in dem Greifen der Berchtesgadener Chorstuhlwangen gleichfalls ein Sinnbild Christi zu erblicken. Dafs auch in der deutsch-mittelalterlichen Anschauung der Greif durchaus nicht immer als Repräsentant des Bösen erscheint, bezeugen uns die alten Handschriften des „Kampfes der christlichen Tugenden und Laster". So reitet die Demut auf einem Panther; nach der einen Fassung[16]) trägt sie „an dem rokch ein greiffen, der sein grofs und starkch willen gesetzt, wirt zu huetten der perg, do gold und edlstein sind. Also dy Dyemutigkeit ist ein hueterin der anderen tugenden dy an Dyemutigkeit nicht mugen behalten werden; Als spricht gregorius." Nach einer andern Fassung[17]) hält ein Engel (amor) als Knappe der Demut deren Helm, Schild und Fahne, und in dieser letzteren prangt wieder der Greif, den wir gleichfalls im Sinne der ersten Fassung zu erklären haben. Franz X. Kraus[18]) erwähnt auch den Greif als Reittier eines der neun guten Helden.



Abb. 5. Teil einer Chorstuhlwange aus der ehemaligen Stiftskirche zu Berchtesgaden.

Der Bock wird nach Menzel[19]) in der heidnischen Anschauung mannigfacher Beziehungen halber als die unter dem Zeichen des Steinbockes wieder aufsteigende Bewegung der Sonne nach der Wintersonnenwende gedeutet, und diese Symbolik wurde auch auf Christus bezogen, dessen Geburt in das Zeichen des Steinbockes fällt. Ferner schreiben einige Fassungen des Physiologus, der Steinbock (capra, corcon, dorcon, dorcas, steingeiz) liebe die hohen Berge und weide in den Gebirgstälern. Da er auf die Berge steige und die Leute im Tale sehe, erkenne er wohl, ob es Jäger seien. Also tue auch unser Herr Jesus Christus, der liebe hohe Berge, als da sind Patriarchen, Propheten, Apostel und andere Heilige. Christus sei der Steinbock, der sich weide an den Werken, die die Frommen verrichten, entsprechend den Worten des Evangeliums: „Ich hungerte und ihr gabt mir zu essen". Das scharfe Gesicht des Steinbocks bedeute Gottes Allwissenheit.[20]) Die ausführlichste Behandlung des Gleichnisses findet sich in einem sog. Bestiarium der Pariser Nationalbibliothek.[21]) Also auch der Steinbock ist als Symbol Christi zu erkennen.

Dürfen wir es nun als blofsen Zufall, als einen rein launenhaften Zug des Meisters der Chorstuhlwangen stillschweigend hinnehmen, dafs gerade das Ornament jenes Wangenpaares, in dessen figürlichen Darstellungen wir Beziehungen zu Christus erblicken, als Motiv die Ranken des Weinstockes verwendet, oder müssen wir nicht in dieser Wahl eine bewufste Tat des Meisters erblicken, unter Zugrundelegung der Worte, die Christus zu den Aposteln sprach: „Ich bin

[16]) »Archiv f. Kunde österr. Geschichtsquellen« V (1850) S. 590. So abgebildet bei Weigel-Zestermann, »Die Anfänge der Druckerkunst« II (1866) S. 154 u. einschlägige Tafel.

[17]) Cod. germ. 3974 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

[18]) »Gesch. d. christl. Kunst« II (1897) 1, S. 413.

[19]) »Christl. Symbolik« I (1854) S. 146.

[20]) Hoffmann, »Fundgruben f. Gesch. deutscher Sprache u. Literatur« I, 30. »Archiv f. Kunde österr. Geschichts-Quellen« V (1850) S. 569. »Mélanges d'archéologie« III (1853) S. 219.

[21]) »Mélanges d'archéologie« II (1851) Taf. XXXI und III (1853) S. 219.

der Weinstock, mein Vater ist der Winzer", oder der Worte: „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben." Das Bild des Weinstocks ist ja in der mittelalterlichen Kunst so beliebt, dafs es ganz natürlich erscheint, die figürlichen Symbole Christi auch mit diesem geläufigen pflanzlichen zu umkleiden. Für die zwei Wangenteile mit den Defensorien sehen wir aber bezeichnender Weise die Rose, das Sinnbild Mariens, verwendet. So wie wir nun für die vier Symbole des ersten Wangenpaares die reine Mutter Maria als gemeinsamen Mittelpunkt erkannten, gelangen wir zu dem Schlusse, dafs in der zweiten Symbolenfolge Christus, der aus der Jungfrau geborene Gottessohn, als das vierfach variierte Thema zu erblicken ist. Und sollte nun das Bildwerk der bisher unberücksichtigten Wange (Abb. 4), die beiden sich umschlingenden drachenartigen Ungeheuer, eines tieferen Sinnes entbehren? Die Gestalt dieser Tiere stimmt völlig mit der der Aspis überein, wie sie auch sonst in der Plastik und in den Psalterien dargestellt wird: „ein Tier mit Vogelkörper, mit zwei klauenartigen Füfsen, einem langen Hals mit Kopf, der eine lange Schnauze und lange gespitzte Ohren besitzt, und mit einem schlangenartig geringelten Schwanz."[22]) Die Aspis ist das Bild der Leidenschaft, mit der der Mensch in stetem Kampfe liegt, die Sünde, das Böse. „Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem" singt David in Psalm 91, 13 und die Psalterillustrationen und Tympana geben oft dieses Bild des Sieges des Erlösers.[22]) Wenn nun auch die fünf Wangen durchaus nicht, wie wir annehmen dürfen, den vollzähligen Bilderschmuck des alten Gestühles umfassen, so steht doch nichts im Wege, den dreifachen symbolischen Gehalt derselben einem einheitlichen Gedanken einzuordnen, dem Gedanken, dafs Christus durch die Geburt aus Maria der Jungfrau Mensch geworden ist und Tod und Sünde überwunden hat. Es bietet uns demnach die Symbolik der Berchtesgadener Chorstühle ähnlich wie der plastische Schmuck so vieler mittelalterlicher Kirchenportale, z. B. jener des Westportales der Lorenzer Kirche in Nürnberg oder wie die Reliefs der Altöttinger Türen einen Abrifs der kirchlichen Heilslehre.



Abb. 6 u. 7. Teil einer Chorstuhlwange aus der ehemaligen Stiftskirche zu Berchtesgaden.

Die Berchtesgadener Chorstühle wurden laut der Inschrift an den jetzt noch an Ort und Stelle erhaltenen Teilen des Gestühls um 1440 erneuert; die alten Wangen fanden dabei Verwendung. Im XVIII. Jahrh. erlitt das Gestühl nochmals Schaden durch den Einbau eines Oratoriums in den Chor. Somit haben wir die noch erhaltenen Teile nur als Bruchstücke anzusehen; Anhaltspunkte zur Rekonstruktion des alten Gestühles fehlen. Ich möchte nur der Vermutung Ausdruck geben, es könnte das Gestühl im ursprünglichen Zustande, d. h. im Vollbesitz all' seiner Symbole — wenn auch in anderer Anordnung derselben — einem Chorgestühl geglichen haben, das sich noch in der St. Johanneskirche in Osnabrück befindet; dies gehört jedoch erst der Zeit um 1400 an.[23]) An der Rückwand dieses bilderreichen Gestühles erscheint zunächst als Mittelpunkt des Ganzen Christus im Bilde des Gotteslammes. Seit-

[22]) Goldschmidt, »Der Albanipsalter« (1895), S. 54.

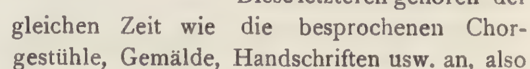
[23]) Abgebildet bei A. Pabst, »Kirchenmöbel des Mittelalters und der Neuzeit« Taf. 2 und in »Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rokoko« mit Erläuterungen von Hans Stegmann, Lübeck 1904, Taf. X.

lich desselben in Drei- und Vierpässen der Pelikan, der Phönix, ein Adler, der ein Junges gegen die Sonne hält,[24]) und ein Straufs, der hier durchaus richtig gebildet ist. Unter der Reihe der Symbole stehen die Figuren der Synagoge und der Kirche; diese fängt in einem Kelche das Blut auf, welches das Lamm über ihr vergiefst. Die typologische Gegenüberstellung wird fortgesetzt durch Kain, das Sinnbild des Heidentums, und Abel, das Vorbild des Christentums, durch den brennenden Dornbusch etc. Unter den vier Heiligenmedaillons des Baldachins erscheinen auch Maria und St. Johannes Baptist, der Patron der Kirche; wir haben hier demnach eine eng mit den Türen von Altötting verwandte Darstellung. Zwei der Berchtesgadener Wangenteile tragen an der Stirnseite je ein Figürchen; eines ist attributlos, das andere hält in der Rechten ein Kreuz, dessen Querarm sich jedoch bei näherer Untersuchung als spätere Zutat erweist. Der Längsbalken endigt nach unten in eine runde Scheibe, die meines Erachtens einen Schlüsselgriff darstellt, so dafs wir, wie in Osnabrück, auch hier den Patron der Kirche, St. Petrus, in das Chorgestühl einbezogen sehen. Auf St. Petrus weist auch die noch an Ort und Stelle befindliche Stifterinschrift der um 1440 erfolgten Erneuerung des Gestühles. Wenngleich wir nun auch in den fünf Wangen nur aus dem ursprünglichen Zusammenhange herausgerissene Teile eines Ganzen zu erblicken haben, so bleibt der Wert derselben für die Kunstgeschichte im allgemeinen und für die christliche Archäologie und Symbolik im besonderen dennoch ein höchst bedeutender. Dabei aber ist nicht zu übersehen, dafs wir in ihnen auch künstlerisch höchst schätzenswerte Leistungen von hervorragend schwungvoller Komposition und Linienführung und von einer gewissen Gröfse in den figürlichen Einzelheiten zu erblicken haben, Arbeiten, von deren vollen Schönheit und prunkenden Wirkung wir uns aber erst ein wahres Bild zu machen vermögen, wenn wir noch bedenken, dafs alles bemalt und zum Teil auch vergoldet war; darauf deuten noch Farbspuren und die auf Fassung berechnete Schnitztechnik.



Abb. 8. Teil einer Chorstuhlwange aus der ehemaligen Stiftskirche zu Berchtesgaden.

Im Zusammenhange mit den bisher erwähnten Darstellungen von Defensorien sei noch flüchtig auf eine Gruppe kleiner gotischer Holzkästchen hingewiesen, wie solche mehrfach in den Sammlungen vorkommen, und deren eine Anzahl auch das Bayerische Nationalmuseum in Saal XII, (Schrank 4 u. 5) bewahrt. Diese letzteren gehören der gleichen Zeit wie die besprochenen Chorgestühle, Gemälde, Handschriften usw. an, also



[24]) Die übliche Deutung sieht in diesem Bilde das jüngste Gericht. Es begegnet uns diese Darstellung z. B. unter den oben erwähnten Strafsburger Münsterskulpturen (s. »Revue archéologique« X, 2, 1854, S. 600) und in dem schon erwähnten Pariser Bestiarium (»Mélanges d'archéologie« II, 1851, Taf. 29 und S. 167). Der Adler hält die Jungen der Sonne entgegen. Diejenigen, deren Augen die Strahlen ertragen, werden des Geschlechtes und der Aufzucht würdig erachtet und ins Nest zurückgenommen, die andern aber aus dem Neste geworfen. Es ist die Scheidung der Guten und Bösen durch den Weltenrichter, der Herz und Nieren prüft. In dieser Bedeutung wäre eine Beziehung zu Maria, die wir doch mit Hinblick auf den Pelikan, Phönix und besonders auf das unzweideutige Straufsensymbol annehmen müssen, nicht gegeben. Hier kommt uns jedoch wieder Konrads von Würzburg „Goldene Schmiede" entgegen. Wie der Adler seine Jungen aus dem Neste, sagt er, so führt Maria uns der Sonne, d. i. Jesus Christus zu. (ed. Grimm, S. XLVI u. Vers 1052—1081) Wir geben nachfolgend die Stelle wegen ihrer doppelten Beziehung auf Christus und Maria und der schönen Diktion halber vollständig wieder:

dem XIV. und XV. Jahrh. Sie tragen teils in derber, teils auch in sorgfältigerer Ausführung Darstellungen von Tieren. Hirsch, Einhorn, Löwe, Greif, das Gotteslamm, der Pelikan, die Aspiden kehren neben andern Tieren und Drolerien mehrfach an denselben wieder und lassen eine kirchliche Verwendung der Kästchen, deren Benützung noch nicht sicher steht, als wahrscheinlich erachten.

Der jubelnde Aufschwung, den der Marienkultus seit dem XII. Jahrh. vornehmlich unter dem Einflufs der grofsen Orden nahm, und der sich uns in den zahlreichen Marienliedern und -legenden — ich erwähne nur die hier so oft zitierte „Goldene Schmiede" des Konrad von Würzburg — die fürwahr das Hohelied Mariens genannt zu werden verdient, seinen Widerhall fand, mufste naturgemäfs auch der bildenden Kunst neue Wege weisen. Zahlreiche, der Jungfrau gewidmete Kirchen und Kapellen — man denke nur an die Marienkapellen der Klöster — wurden erbaut, Maler und Bildhauer stellten ihr Bildnis oder Szenen aus ihrem Leben dar. Dichtung und Kunst vereinten sich zu ihrem Ruhme, nicht ohne gegenseitig von einander — zum Teil wenigstens — abhängig zu sein. Von aufserordentlichem Einflufs auf den marianischen Bilderkreis der bildenden Kunst haben sich vor allem die „Biblia pauperum" und das „Speculum humanae salvationis" erwiesen. Inwieweit die „Goldene Schmiede" auf die bildende Kunst befruchtend gewirkt hat, und ob nicht Konrad von Würzburg auch umgekehrt symbolische Darstellungen der bildenden Kunst als „schimmerndes Geschmeide in seiner goldenen Schmiede sammelte und in das Gold seiner Rede fafste", läfst sich zurzeit noch nicht endgültig entscheiden. Es wäre eine der dankbarsten Aufgaben der christlichen Archäologie, diese wechselseitigen Beziehungen einmal klarzulegen. Jedenfalls aber bildet die „Goldene Schmiede" eine der wichtigsten Hülfsquellen zur Erkenntnis der mittelalterlichen Symbolik. Eine der „Armenbibel" und dem „Heilsspiegel" ähnliche Bedeutung für die bildende Kunst dürfen wir aber nach unseren Untersuchungen nunmehr auch den Defensorien inviolatae virginitatis b. Mariae einräumen. Wenn auch gewifs einzelne Gleichnisse schon vor dem Kompilator Franziscus de Retza in die bildende Kunst Eingang gefunden haben, so deutet doch die ungefähre Gleichzeitigkeit der obenerwähnten Handschriften, des Schleifsheimer Bildes, der Brixener Fresken und die sich zeitlich allmählich anschliefsenden Frühdrucke und die Altöttinger Türen direkt auf das Werk des Dominikaners.[25]) Es sind Wässerlein aus einer Quelle, die alle wieder einem Ziele zueilen, der jungfräulichen Gottesmutter Maria dem Meere (mare, daher Maria), um ein Bild im Sinne Konrads von Würzburg zu gebrauchen, das alle Güte in sich vereinigt und dessen Spiegel nicht verletzt wird, wenngleich er auch tausend Bilder aufnimmt.

München. Philipp M. Halm.

Du tuost gelîch dem adelaren,
der mit hôhem vlîze
vor allem itewîze
sîniu kind beruochet,
und danne sî versuochet,
ob an ir ougen si gebrest.
er setzt si vür sich in daz nest
gegen der sunnen glaste,
und diu niht mügen vaste
geblicken in ir liehten schîn
noch vollechlichen sehen drîn,
diu lât er nemen einen val
ûz dem neste hin ze tal,
und hât ûf si kein ahte mêr;
dâ von si lîdent herzesêr
und des todes arbeit.
ei muoter aller cristenheit
also versuochest dû si gar,
diu dîn tugent wider gebar
in des toufes brunnen.
dô si den tôt gewunnen,
dô gebaere dû si wider.
nû setzest dû si, vrouwe, nider
in daz nest der helfe dîn,
da Crist, der wâre sunnen schîn,
glenzet ûf diu selben kînt:
und diu sô kranken ougen sint
an des gelouben angesiht,
daz si got erkennent niht,
diu lât dîn gnâde vallen.

---

[25]) Ergänzend sei noch beigefügt, dafs v. Schlosser, dem in seiner Abhandlung die Zugehörigkeit der Brixener Fresken zu den Defensorien entgangen war, auf diese noch nachträglich (Beilage der »Allgem. Ztg.« 1904, Nr. 83) hingewiesen hat. Ferner sei noch des Tafelbildes eines niederrheinischen Meisters vom Beginne des XV. Jahrh. gedacht (Katalog der kunsthist. Ausstellung 1904, Nr. 88), das in der Anordnung der Maria mit dem Kinde in einem rautenförmigen Mittelfelde, welches Löwe, Einhorn, Phönix, Pelikan, sowie Moses, Aron, Gideon und Ezechiel mit entsprechenden Beischriften umgeben, die Erinnerung an das Schleifsheimer Bild wachruft. Eine sichere Grenze der örtlichen Verbreitung unseres Stoffes auf Grund des bis jetzt bekannten Materiales ziehen zu wollen, erscheint meines Erachtens noch verfrüht.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXVII. (Mit 2 Abbildungen.)



48. Hochgotisches Kreuzpartikelreliquiar der Pfarrkirche zu Gräfrath (Katalog Nr. 408).

Der Fufs nebst Schaft dieses 55,5 *cm* hohen Kreuzes ist in sorgsamster Technik aus Kupfer gearbeitet und vergoldet. Achteckig in die Breite gezogen, entsprechend den Kreuzbalken, deshalb mit sechs trapezförmigen Feldern versehen, ist er auf schraffiertem Grund mit ausgespartem, etwas eingekerbtem und dadurch sehr kräftig wirkendem Rankenwerk verziert, das charakteristisch ist für den rheinischen Ursprung um 1400. Die schwere Galerie mit den Eckpfeilern und den schraffierten Blenden bildet den durch Zinnenkranz vermittelten Übergang zum Schaft, und der gedrückte Kugelnodus mit dem ringförmigen, durch vier grofse Rosetten unterbrochenen Inschriftfries (*Sancte Cebastiane · ora · pro nobis*) wahrt durch diese weit ausladenden Pasten den Breitencharakter des Ganzen. — Mit dem Zapfen, der in den Untersatz mündet, beginnt das silbervergoldete Kreuz, und diesen eigentlich fast bei allen Stand- und Vortragekreuzen schwachen, weil zumeist nicht organisch gelösten Über-

gangspunkt aus der runden oder polygonalen Gestaltung in die Fläche, verdeckt hier in höchst geschickter Weise auf der Vorder- wie auf der Rückseite eine übereck gestellte, erkerartige Vorkragung, aus der dort das Brustbild der Gottesmutter (Fleischteile: Silber), hier das eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln (ganz Silber) herauskommt. Voluten mit Krabben, die auch ringsum die Kreuzbalken in dekorativster Garnierung umgeben, leiten zu dem grofsen Vierpafs über, dessen runden Mittelpunkt auf der Vorderseite ein prachtvoller, sehr energisch behandelter antiker Löwenkopf aus Onyx bildet, das Ehrenzeichen eines römischen Feldherrn; mafswerkdurchbrochene Segmente, die mit grünem Email hinterlegt sind, bilden dazu die Pässe. Für die ungewöhnlich grofse Partikel ist das ausgeschnittene Kreuzmittel reserviert, welches von drei kleineren Vierpässen umgeben ist, kristallgeschlossenen runden Medaillons für die Reliquien. An sie stofsen unmittelbar runde Bogenstellungen als Balkenendigungen an, rechts und links mit je einem fliegenden Engel gefüllt, oben mit dem Erbärmdebild des Heilandes, und in langgezogene Fruchtknoten auslaufend. — Die hier gleichfalls abgebildete Rückseite schmücken aufs feinste gezeichnete und ausgeführte Punzierbilder, und zwar mit Scharnieren abgegrenzt, in der Mitte der Heiland am Kreuz, zu dessen Häupten über dem Neste der Pelikan mit drei Jungen, auf den Ecken die Evangelistensymbole, unten *s. marcus,* links *s. matheus,* rechts *s. lucas,* oben *s. iohannes.* — Diese ungemein delikate Technik, zu der es, wenigstens in dieser Zartheit, nur vereinzelte Analogien gibt, als welche besonders die Monstranz des Kölner Domes (vergl. Bd. XII Sp. 225 ff. dieser Zeitschr.) genannt sei, weist, auch durch die Zeichnung, auf die kölnische Schule des Meisters Wilhelm, also wiederum auf die Zeit um 1400 hin. — Das ganze, in der Gesamtform wie in den Einzelheiten musterhafte, in der Tecknik kaum noch zu überbietende Kreuz gereicht dem rheinischen (kölnischen) Goldschmiede, der es ausgeführt hat, zur höchsten Ehre, und für den modernen, namentlich kirchlichen Goldschmied, dem ähnliche Aufgaben nicht selten gestellt werden, bietet es Belehrung und Anleitung in grofser Fülle, auch für den Fall, dafs es sich um ein Vortragekreuz handeln sollte, bei dem die ringsum laufenden Krabben erst recht sich bewähren würden. Schnütgen.

Bücherschau.

Die Bilderteppiche und Stickereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau. Von Konservator Dr. Herm. Schweitzer. (Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Breisgauvereins „Schauinsland" XXXI. Jahrb. 1904.) Herder, Freiburg.

Von den gewirkten, besonders von den gestickten Teppichen des Mittelalters hatten die meisten in Kirchen, namentlich in Klöstern sich erhalten, in denen sie vornehmlich als Bodenbeläge, Wand- und Altarbehänge, Rücklaken und Bankkissen Verwendung fanden. Neben den ornamentalen und heraldischen Musterungen erschienen auf ihnen auch figürliche Darstellungen, zumeist natürlich religiöser (vorwiegend biblischer) Art, zuweilen aber auch profanen Inhaltes. Letztere mögen in den meisten Fällen aus dem weltlichen Gebrauch in den kirchlichen durch frommsinnige Zuwendung übergegangen, in Ausnahmefällen direkt für den Schmuck des Heiligtums angefertigt sein, in typischer Deutung, denn dafs der berühmte Behang in Wienhausen, wie der Philosophenteppich im Kloster Lüne Nonnenhänden ihre Entstehung verdanken, ist kaum zu bezweifeln. Manche derartige Teppiche haben ihren Weg in die Museen genommen, in denen sie um so höher bewertet werden, wenn sie dem Mittelalter und der Profanlegende angehören. Die Sagen von Ovid und Virgil, von Tristan und Isolde, von Iwein, von den Waldmenschen, aus den französischen Minneromanen, Tourniere und Tierkämpfe bilden hier die beliebtesten Themata, und mancher Rittersaal war mit solchen Behängen geschmückt, von denen aber verhältnismäfsig wenige erhalten geblieben sind.

Einige wertvolle Exemplare des XIV. Jahrh. sind in den Besitz des Freiburger Museums gelangt, wo sie ganz besonders geschätzt werden, weil sie mit der Nadel ausgeführt, wohl mit Recht als heimische Arbeiten gelten. Der bisherige Direktor dieser Sammlung widmet ihnen, wie den dort befindlichen Stickereien der folgenden Jahrhunderte, an der Hand zahlreicher vortrefflicher Abbildungen, unter denen eine Farbentafel, umfängliche Beschreibung, bei der die ungemein interessante Symbolik des Malterer-teppichs (um 1330) im Vordergrunde steht. Alle Einzelheiten werden gründlich erläutert, manche Analogien (die noch ergänzt werden könnten) werden erwähnt, einige sogar abgebildet, die Techniken angegeben, wenigstens angedeutet, auf diese Weise auch vorbildliche Gesichtspunkte geboten, die von besonderer Wichtigkeit sind in einem Lande, in dem die Kunstpflege, auch die der weiblichen Hand, vom Throne herab so reiche, liebevolle Förderung findet. Dank der besonderen Fürsorge seitens der Frau Grofsherzogin versieht die vortrefflich geleitete Kunststickereischule zu Karlsruhe Kirche und Haus mit mustergültigem, gern alten Vorlagen entlehntem Schmuck. — Der Marienteppich der Freiburger Sammlung ist eine nach Inhalt und Zeichnung sehr merkwürdige Wirkerei des XIV. Jahrh., deren Ursprungsstätte nicht festzustellen (vielleicht in Nürnberg zu suchen) ist. — Die höchst lehrreiche Abhandlung betrifft ein Gebiet, welches noch manchen Schatz birgt; möge er eine ähnliche Hebung erfahren! Schnütgen.

Musen-Almanach deutscher Hochschulen 1904. München 1904, Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. (Preis 2,50 Mk.)

Diese dichterischen Leistungen deutscher Studenten, die Glaube und Liebe, Leben und Streben, Kirche und Vaterland auf ihre Fahne geschrieben haben, verraten, trotz ihrer jugendlichen Stimmung, nach Inhalt wie nach Form, eine grofse Reife. Flott lesen sich manche ihrer Heimats- und Liebeslieder, ihrer Jugendergüsse und Zukunftsträume, in die nichts Unlauteres oder Unzartes sich verloren hat. Je durch mehrere Gedichte sind hier 25 rheinische, westfälische, namentlich bayerische Musensöhne vertreten, deren Liederbund unter der Führung des stud. arch. Schrönghamer fröhliches Gedeihen zu wünschen ist. B.

Kühlens Kunstverlag versendet zum fünfzigjährigen Jubiläum der Definition von der Unbefleckten Empfängnis ein grofses Gedenkblatt in Chromolitographie Papiergröfse 37 × 54 cm, (à 1 Mk.) und in Lichtdruck (à 0,80 Mk), sowie ein kleines farbiges Andenken (à 0,20 Mk.). — Das Gedenkblatt stellt die heilige Jungfrau auf der Weltkugel mit ausgebreiteten strahlenden Händen dar in Lilien- und Rosenumrahmung, mit den Medaillons der Päpste Clemens XI., Pius IX. Leo XIII., Pius X. auf den Ecken, ein reiches, durch diese, wie die sonstigen Beigaben, inhaltvolles Bild. — Das Andenken, welches die Hände strahlenlos zeigt (also auch nicht gekreuzt oder gefalten, welche Auffassung von manchen vorgezogen wird), bietet durch die Vierpafssinnbilder der Ecken wie durch die sonstigen Symbole sinnigen Schmuck, so dafs beide, auch technisch vortrefflich ausgeführten Bilder als Zimmerschmuck bestens empfohlen zu werden verdienen. G.

Benzigers Marienkalender für 1905 nimmt selbstverständlich auf das Jubiläum der Unbefleckten Empfängnis besondere Rücksicht, widmet dem Andenken an Papst Leo XIII., wie der Person seines Nachfolgers eine längere Abhandlung, auch dem deutschen Zentrum; und über 100 kleinere und gröfsere Abbildungen, an deren Spitze das farbige Titelbild der Verkündigung im Stile der Beuroner Schule, illustrieren den Text. — Den Einsiedler-Kalender für 1905 desselben Verlages führt eine sehr schöne Darstellung der Taufe Christi nach Feuerstein als Farbendruck ein, und mehr als 80 Illustrationen, kirchlicher und weltlicher Art, beleben die mancherlei belehrenden, erhebenden und erheiternden Berichte und Erzählungen. G.

Abhandlungen.

Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf.

(Mit 11 Abbildungen.)

II. (Schlufs.)

Bauarbeiten in den Jahren 1902 bis 1903.

Die Wiederherstellungsarbeiten bezweckten eine Sicherung, eine Ergänzung und eine Erweiterung des Baubestandes nach Mafsgabe des kirchlichen Bedürfnisses.

Die im Sinne dieser wesentlichen Forderungen geplanten Bauarbeiten konnten im einzelnen jedoch erst während der Ausführung erwogen und bestimmt werden, nachdem der vorhandene Bauschaden oder das vorliegende Baubedürfnis an Ort und Stelle aufgedeckt bezw. festgestellt worden war. Eine notwendige Vorarbeit war demnach, alle wichtigen Bauteile, auch die verdeckten, durch Aufgrabung freizulegen oder durch Rüstung zugänglich zu machen. Erst nach erfolgter Einrüstung konnte der Arbeitsplan im einzelnen aufgestellt werden, wobei angestrebt wurde, die Arbeiten ohne Störung des Gottesdienstes durchzuführen.

Der Arbeitsplan erstreckte sich auf:

A. Die Wiederherstellung des äufseren Baukörpers;

B. die Wiederherstellung des südlichen und nördlichen Anbaues;

C. die Wiederherstellung der Innenräume.

A.

Zu den wichtigsten Arbeiten, welche die Sicherung des Bestandes bezweckten, gehörte unstreitig der Umbau sämtlicher Dächer mit Ausnahme des Turmhelmes. Hier zeigte sich der bauliche Schaden weit gröfser und umfangreicher, als er bei Aufstellung des Entwurfes angeschlagen wurde. Denn infolge der undichten, sehr mangelhaft unterhaltenen Schieferdeckung und der fehlerhaften, unzureichenden Dachanschlüsse war nicht nur die Schalung durchgefault, sondern auch das Holzwerk des Dachverbandes stark durch Fäulnis, Schwamm und Wurmfrafs in Mitleidenschaft gezogen. Die Dächer der Umgänge wurden in der ursprünglichen, flacheren Neigung erneuert, hierbei war die wohlerhaltene massive Firstdeckleiste und die Traufkante des Dachgesimses bestimmend, wodurch der denkbar beste Dachanschlufs erreicht wurde. Um die Beaufsichtigung dieser Dächer und die Zugänglichkeit derselben tunlichst zu erleichtern, sind in zwei einspringenden Winkeln geschmiedete Steigleitern angebracht. Auch die Dächer der beiden Querschiffe mufsten unter Verwendung des brauchbaren Holzes umgebaut werden. Hier wurde ein guter Dachanschlufs durch die Wiederherstellung der ursprünglichen Giebeldeckleiste erzielt, während der Süd- und Nordgiebel mit einem massiven, einfach profilierten Deckgesims in der ursprünglichen Neigung wieder hergestellt wurde. Auch das Dach des Langschiffes verlangte eine gründlichere Instandsetzung, als vorausgesehen werden konnte. Auch hier wurde ein sicherer Anschlufs an die Turmmauer ins Auge gefafst, wobei auf den hier vorgelegten, massiv abgewölbten Treppenlauf Rücksicht zu nehmen war (vergl. Abb. 4); auch der Westgiebel erhielt wieder seine ursprüngliche Neigung und massive Abdeckung. Der Turmhelm zeigte einen verhältnismäfsig guten Zustand und verlangte daher nur Ausbesserungen im geringen Umfange.

Nächst dem Dachschutze erwies sich als notwendig eine teilweise Sicherung und Ergänzung des Mauerkörpers, der Baustoffe und des Baugefüges. Es sei daher hier zunächst auf die geschichtliche Mauertechnik näher eingegangen. Das Mauerwerk des Arnold'schen Baues weist sehr bedeutende Abmessungen auf und ist im wesentlichen als Bruchsteinwerk ausgeführt unter Verwendung des aus dem Siebengebirge stammenden Platten- und Säulenbasaltes. Tuffstein aus dem Brohl- oder Nettetal diente zur Ausgleichung der Schichten, zur Herstellung schräger Laibungen, Lisenen und Bögen, sowie zur teilweisen Verblendung. Dagegen ist zur äufseren Sockelverblendung und -Quaderung, zu den Türgewänden und den profilierten Sockel und Gurtgesimsen der härtere und dauerhaftere

Trachyt des Drachenfels, und Andesit des Stenzelberges und der Wolkenburg (ein geradezu unverwüstlicher Baustoff) verwendet höchstwahrscheinlich stammt dieser Baustoff wie auch die gröfseren Tuffsteinquadern von römischen Bauwerken her.

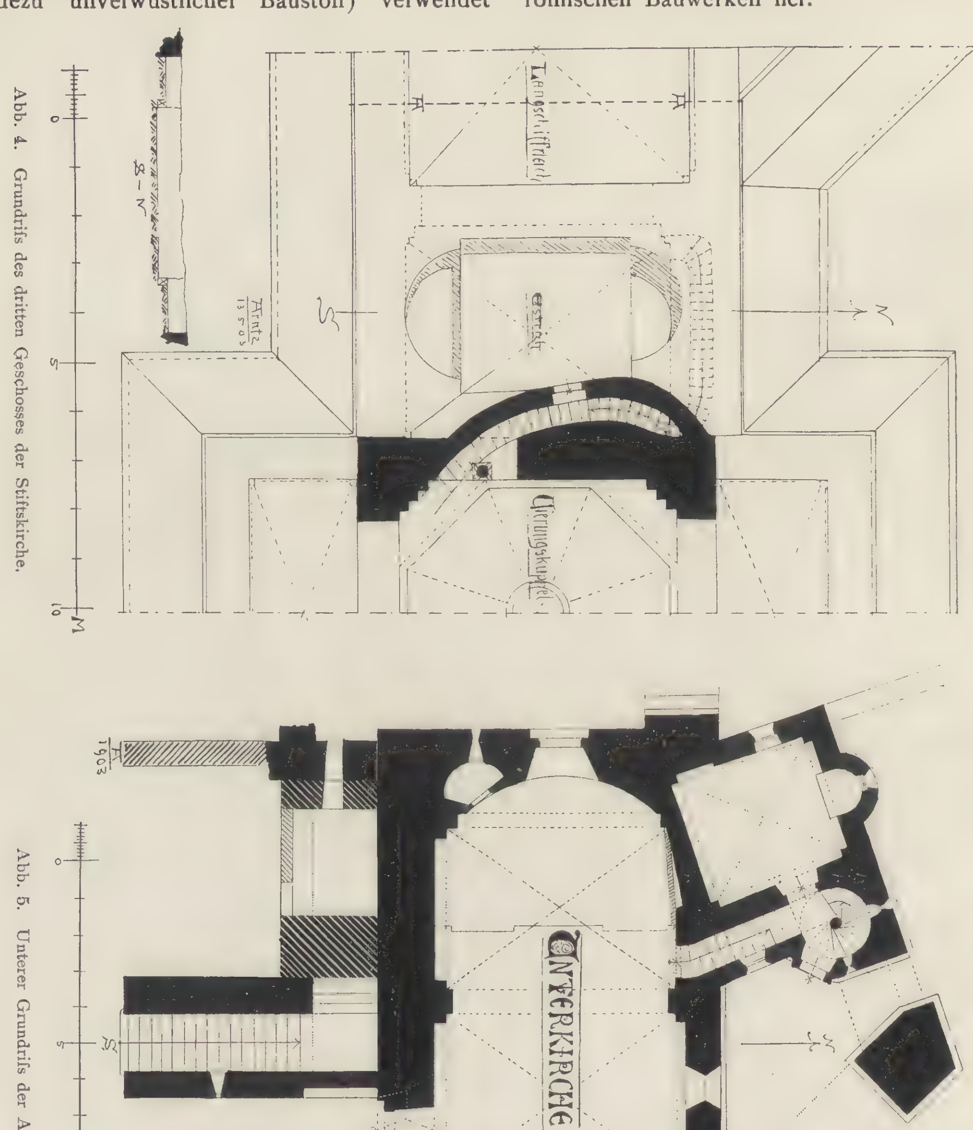


Abb. 4. Grundrifs des dritten Geschosses der Stiftskirche.

Abb. 5. Unterer Grundrifs der Anbauten.

worden, während die Dachgesimse, mit Ausnahme der Kragsteine wiederum mit Tuffstein ausgeführt sind. Zu den Säulen des Umganges (Sockel, Schaft und Knauf) ist meistens ein dichter oolithischer Jura-Kalk verwendet worden;

Die Mauertechnik des Hadwig'schen Baues weicht wenig von der des Arnold'schen ab, nur kommt hier schichtförmiger Tuffstein neben Werkstücken aus Trachyt oder Andesit bei Pfeilern und Lisenen vor. Dagegen zeigt der

obere Turmaufbau, der dritten Bauzeit angehörig, wesentliche Unterschiede in der Technik, auf. Hier ist Tuffstein nicht nur zur inneren, sondern auch zur äufseren Verblendung schichtförmig gebraucht worden. Den drei Bauzeiten gemeinsam ist eine sorgfältige Ausfugung der äufseren und inneren Mauerflächen: der Fugenmörtel wurde mit der Kelle in der äufseren Flucht glatt abgestrichen und dann quaderförmig bei Bruch- wie bei Schichtsteinen eingeritzt. Besonders erwähnt sei auch die angewandte Holzverankerung, wie sie im Bereich der Unter- und Oberkirche, sowie am Mittelturm festgestellt werden konnte. Sie bestand nachweislich aus Holzeinlagen, 0,20 × 0,15 *m* stark, welche in regelmäfsigen Lagen in das vollfugige Bruchsteinwerk eingebettet und ab und zu mit einem durchgreifenden Queranker versehen wurden. Diese Verankerung liefs da, wo sie vermoderte oder verfiel, mit der Zeit gangartige Hohlräume im Mauerwerk zurück, welche Vögeln und Nagetieren, darunter der Eule und dem Siebenschläfer, willkommenen Unterschlupf und Speicherräume jahrhundertelang gewährten.



Abb. 6. Oberer Grundrifs der Anbauten.

Die Sicherung und Ergänzung des äufseren Mauerkörpers erstreckte sich hauptsächlich auf die schadhaften Werkstücke in Tuffstein, Trachyt und Devonschiefer. Besonders die Dachgesimse wiesen bedeutenden Schaden auf, welcher gröfstenteils auf die mangelhafte Beschaffenheit der Dächer zurückzuführen war. Dabei stellte sich heraus, dafs die in Riedener Leuzit-Tuffstein bereits ergänzten Gesimsstücke stärker angegriffen waren, als die wenigen noch ursprünglichen Werkstücke aus sogen. Brohler Tuff. Einige stark ausgewitterte Sockel- und Knaufstücke aus Drachenfelser Trachyt mufsten ausgewechselt werden. Die aus Devonschiefer gearbeiteten Säulenschäfte fanden sich meistens aufgespalten und gerissen und wurden daher durch solche aus Stenzelberger Andesit ersetzt. Als nötig erwies sich auch im Bereiche der oberen Turmgeschosse die teilweise Ergänzung an den Lisenen, Rundbogen und Fensterlaibungen; auch ist unter dem ersten Hauptgesims der ursprüngliche, später überputzte Zahnschnitt wieder freigelegt und vervollständigt worden. Umfangreicher war die Wiederherstellung des Lilienfensters im südlichen Querarm auf Grund der noch erhaltenen schrägen Laibungsflächen. Bemerkt sei auch, dafs das Westfenster der Unterkirche bei Instandsetzung der Mauersubstanz in seiner ursprünglichen dreipafsförmigen, schrägen Laibung wieder zutage trat, dafs jedoch auf eine vollständige Wiederherstellung vorerst verzichtet werden mufste.

Die Ergänzung des alten äufseren Fugenputzes, welcher sich als sehr widerstandsfähig erwiesen hat, war nur da möglich, wo der spätere deckende Putzauftrag aus dem XVIII. und XIX. Jahrh. ohne Beschädigung der

geschichtlichen Mauersubstanz leicht losgelöst werden konnte. Dies war der Fall bei dem starken Bruchsteinwerk des Arnold'schen Baues, welches noch deutlich die charakteristische Fugenritzung erkennen liefs. Auch konnte die überlieferte Fugung der schichtförmigen Tuffsteinverblendung des Chores, der Giebel- und der Hochwand des Langschiffes leicht vervollständigt werden. Dagegen war dies bei dem oberen Vierungsturm nur in geringem Mafse möglich, da hier der teils unter Zementzusatz hergestellte Putzauftrag zu fest an dem Tuff haftete und letzterer, infolge des Luftabschlusses, durch andauernde Nässe stark gelitten hatte. Die Wiederherstellung der ersten Mauertechnik hätte hier eine Neuverblendung gröfserer Flächen bedingt, wodurch jedenfalls ein harter Gegensatz zu den alten, wettergebräunten Baugliedern hervorgerufen worden wäre. Aus diesem Grunde wurde daher die Ergänzung des Putzes auf solche Mauerflächen beschränkt, bei welchen der Putzauftrag schädliche Blasen zeigte oder leicht zu entfernen war.

B.

Im Zusammenhang mit dem Umbau der Dächer mufste auch das Dach des südlichen Treppenaufganges eine entsprechende Umgestaltung und die baufälligen oberen Mauerteile gleichzeitig eine Instandsetzung erfahren (vergl. die Abbildung 7, 8, 9 und 10). Dabei sollte auf die Erhaltung und Sicherung der noch aus dem XII. Jahrh. herrührenden Mauerreste des einstigen Klostergebäudes Wert gelegt werden. Geplant war die Wiederherstellung des geschichtlichen Giebelprofiles, mit welchem einst der Klosterflügel in das Umgangsdach nachweislich hineinschnitt; indessen wurde darauf verzichtet in der Absicht, den südlichen Anbau in seiner Erscheinung so einfach und anspruchslos wie möglich zu halten. In dem neu aufgeführten Mauerwerk wurde zur Erhellung des oberen Treppenlaufes ein zweiteiliges Sturzfenster mit Mittelpfosten eingesetzt. Das Auflager des neuen Dachwerkes an das Kirchengebäude ward durch eingefügte Kragsteine vermittelt. Die inneren und äufseren Wandflächen des südlichen Anbaues boten eine willkommene Gelegenheit, um sechs wohlerhaltene Grabplatten, die bisher im Pfarrgarten lagen, in geschützter Stellung unterzubringen.



Abb. 7. Ansicht des südl. Treppenaufganges vor der Herstellung.

Weit wichtiger als die Instandsetzung des südlichen Treppenaufganges war die Wiederherstellung des nördlichen Anbaues, welcher im wesentlichen nach dem Entwurfe von 1895 zur Ausführung kam (vergl. Abb. 5, 6, 9). Es handelte sich dabei an erster Stelle um die notwendige Sicherung des überkommenen Baubestandes an seiner wundesten Stelle (vergl. auch Abb. 10 und 11). Die Sicherungsmafsregeln, die man bereits nach dem Jahre 1820 ergriffen, hatten sich als unzureichend herausgestellt.

Im besonderen hatte der vorgelegte dossierte Pfeiler, welcher in Bruchsteinen in äufserst schlechtem Verbande und mit grofsen inneren Hohlräumen hergestellt war, seinen Zweck gänzlich verfehlt; er hat sich im Gegenteil als geradezu schadenbringend erwiesen, da er zu einer andauernden, etwa achtzigjährigen Durchnässung der von ihm verdeckten Mauerteile, der inneren Schildmauern und Gurtbögen des einstigen Kapellenbaues Veranlassung gegeben. Durch die in den neunziger Jahren ausgeführte innere Ziegelblendmauer mit Luftschicht konnte der bauliche Schaden nur verdeckt, aber der von aufsen durchgreifenden Feuchtigkeit keineswegs gesteuert werden. Eine gründliche Abhülfe konnte nur von der Neuaufrichtung eines Anbaues und einer naturgemäfsen Abstützung erwartet werden, wie solche in den wohlerhaltenen, geschichtlichen Konstruktionsmarken deutlich vorgezeichnet war. Diese traten nach dem Abbruch des erwähnten Pfeilers mit überzeugender Klarheit zutage. Mafsgebend für die Ausführung des nördlichen Anbaues waren: die freigelegten Grundmauern, die Ansätze der abgebrochenen Quermauern, die vorhandenen Schildbögen, Gurtbögen und Gewölbezwickel, sowie endlich die vorspringende Giebelleiste, welche die Neigung des einstigen Daches angab. Zusammenhängend mit diesem dreigeschossigen Anbau ist der Umgang fortgeführt worden, für den, aufser den Pfeilerfundamenten, der gegebene Kämpfer des grofsen Bogens und der Gerungsanschnitt des abgebrochenen Tonnengewölbes bestimmend war. Einem neueren Baubedürfnis entsprach die Anlage eines Treppenflures, welcher die Unterkirche mit dem im zweiten Geschofs befindlichen Kapellenraum verbindet und eine bis zum Umgang, beziehentlich bis zum dritten Geschofs des Anbaues fortgeführte Wendeltreppe. Letzteres steht aufserdem durch eine vorhandene, wieder freigelegte Türöffnung mit der Oberkirche in unmittelbarer Verbindung. Dieser nördliche Anbau gewann dadurch den Charakter einer Erweiterung, dafs der Umgang in gegebenem Rahmen vergröfsert und drei neue abgeschlossene Räume für den kirchlichen Gebrauch gewonnen wurden. Es ist geplant, die abgeschlossenen, gewölbten Räume im zweiten und dritten Geschofs als heizbare Gerkammern (Sakristeien) zur Aufnahme der kirchlichen Geräte und Gewänder einzurichten, für deren Unterbringung ein eigener Raum bisher nicht vorhanden war. Das kellerartige Gewölbe im Untergeschofs kann als Sammlungsraum verwertet werden; die ausgewechselten Architekturstücke, sowie zahlreiche bautechnische Urkunden haben bereits darin ihre Aufstellung gefunden.


Abb. 8. Ansicht des südl. Treppenaufganges nach der Herstellung.

Der nördliche Anbau kam in der Weise zur Ausführung, dafs zunächst die abgebrochenen Quermauern bis etwa 7 *m* Höhe wieder hochgeführt wurden, um dann mit dem Abbruch des besagten Pfeilers stückweise vorzugehen. Die vollständige Beseitigung konnte erst erfolgen, nachdem der im Scheitel abgestützte Gurtbogen in seiner ganzen Tiefe ergänzt worden war. Für die Mauertechnik war die der Arnold'schen Bauzeit vorbildlich: Basaltbruchsteinwerk unter gleichzeitiger Verwendung des Weiberner Tuffsteins bei der Schichtausgleichung, bei allen schrägen Laibungen, bei den Bögen der kleineren Öffnungen und den Dach- und Traufgesimsen; dagegen ist zu den Sockelquadern, den Ecken, den Stirnquadern des grofsen Bogens, sowie den Sohlbänken und Gurtgesimsen, als befriedigender Ersatz des

Andesits aus dem eingestellten Bruche des Stenzelberges, Herlenhardter Trachyt verwendet worden. Die kleinen Säulen des erweiterten Umganges sind in Sockel und Knauf aus Diedenhofener Kalkstein ausgeführt, während die Schäfte aus noch vorrätigen Stenzelberger und Wolkenburger Andesit hergestellt worden sind. Beim Anschlufs an das Umgangsdach wurde auch der nördliche Anbau in deutscher Schieferung eingedeckt. Wenn im allgemeinen der künstlerischen Form- und Materialbehandlung der zugefügten Bauteile das Bestreben zugrunde lag, einen harmonischen Anschlufs an die alten überlieferten Bauteile und deren Technik zu erzielen, so erschien es doch andrerseits geboten, die ersteren auch als berechtigte Neuschöpfungen im einzelnen zu kennzeichnen.

C.

Eine **Wiederherstellung der Innenräume** war für die Oberkirche und Unterkirche geplant. In der Oberkirche kamen die Bauarbeiten im geplanten Umfange zur Ausführung. Zunächst galt es, einen grofsen Teil der überlieferten Fensterverglasung neu zu fassen und zu dichten, während die Lilienfenster in den beiden Querschiffen in einfacher Bleimusterung verglast wurden.

Abb. 9. Ansicht des nördl. Sakristei-Anbaues.

Eine sorgfältige Untersuchung und Freilegung des ersten Malgrundes bot eine sichere Unterlage für die Wand- und Gewölbebehandlung der Oberkirche. Der ursprüngliche Putzgrund fand sich, mit Ausnahme an den Langschiffgewölben gut erhalten und bedurfte nur einer stellenweisen Ergänzung. Danach wurde die auf dem ursprünglichen Putzgrund ausgeführte tektonische Wandmalerei wieder hergestellt, die im Gegensatz zu dem figurenreichen Schmuck des Chores sich sehr einfacher, aber wirkungsvoller Mittel bediente. Die Pfeiler, Gurt- und Schildbögen zeigen graue Quaderflächen mit weifsen Fugen, die Profile der Kämpfergesimse erscheinen abwechselnd grau, rot und gelb, während die trennenden Plättchen im auffallenden Lichte durch weifs, im Schattenbereich durch schwarz besonders betont sind; die weifsen Gewölbekappen sind mit schwarzer Umrifslinie begrenzt. In der Vierungskuppel, als Himmelsgewölbe mit Sonne, Mond und Sternen gedacht, sind in drei konzentrischen Kreisen regelmäfsig Luftlöcher von 7 bis 8 *cm* Durchmesser angeordnet, welche wieder geöffnet und durch sternenartige Strahlen hervorgehoben wurden. Oberhalb der durchlaufenden Bänke in den Querschiffen ist auf nachweislich rotem Hintergrunde ein frühmittelalterliches Teppichmuster aufgemalt worden. Für die beiden Seitenwände des Chorquadrates, die keine Farbspuren trugen und höchstwahrscheinlich mit Stoffen bekleidet gewesen, sind Teppiche aus Leinen — auf naturfarbenen Grund, oben und unten Säume in blauer Applikationsarbeit — beschafft worden. Auf den Wänden des Langschiffes, die ebenfalls keine bestimmte Bemalung nachweisen, ist aus praktischen Gründen ein tuffsteinfarbenes Schichtmuster mit weifsen Fugen bis 2 *m* Höhe aufgemalt worden. Endlich war es wünschenswert, den störenden, aus

dem Jahre 1832 stammenden Holzabschlufs der Chornische, welcher nach Herstellung der neuen Sakristei zwecklos geworden, zu beseitigen und den gleichzeitigen eichenen Altar in seiner übertriebenen Höhe zu mäfsigen, im Aufbau möglichst einfach, ohne figürliches Beiwerk staffelförmig abzugrenzen und auf die kunstgeschichtliche Umgebung in seiner farbigen Behandlung einzustimmen.

Die geplanten Wiederherstellungsarbeiten in der Unterkirche konnten leider nur in beschränktem Mafse ausgeführt werden. Auch hier zeigten sich die Fensterverschlüsse ausbesserungsbedürftig; das nach dem nördlichen Hof führende Fenster wurde zum Öffnen eingerichtet, um die notwendige, ständige Durchlüftung des Inneren möglichst zu erleichtern.

Die Wand- und Gewölbemalerei der Unterkirche war bereits im Jahre 1895 Gegenstand einer eingehenden technischen Untersuchung gewesen. Damals stellte man bereits fest, dafs der zur Ergänzung des Malgrundes in den Jahren 1861—1865 aufgetragene Putz — auch im Bereiche der figürlichen Malerei — billigen Anforderungen an Güte und Haltbarkeit keineswegs entsprach; der damals erneuerte Putz- und Malgrund, welcher sich dunkel von dem ursprünglichen abhob, hat schlecht abgebunden und ist bei seiner stark wassersaugenden Eigenschaft steter Durchnässung und dadurch einer gänzlichen Zersetzung unrettbar preisgegeben; so liegt die Gefahr nahe, dafs der alte, bis jetzt trefflich erhaltene Malgrund in Mitleidenschaft gezogen werde; die vorgenommene chemische Mörteluntersuchung — welche einen hohen Gehalt an gebundener Kieselsäure und Wasser, dagegen einen geringen an Kalk (Ca. O) und Kohlensäure (CO^2) ergab — hat die Annahme bestätigt, dafs der verwendete Mörtel unter Gebrauch lehmartigen Sandes, vielleicht auch unter Zusatz hydraulischen Kalkes bereitet worden ist. Um daher die unersetzbare historische Malerei in der Unterkirche zu sichern, wird man sich früher oder später zu einem sachgemäfsen Ersatz des schlechten Malgrundes, auch im Bereich der figürlichen Darstellungen, entschliefsen müssen, was natürlich zugleich auch eine kunstverständige Ergänzung der Umrifslinien bedingen würde.[4]) An mafsgebender Stelle wurde jedoch besorgt, es könnte bei solch gründlichem Vorgehen auch der ursprüngliche Malgrund und damit auch die ursprüngliche Malerei Schaden nehmen. Aus diesem Grunde konnte die geplante Instandsetzung des inneren Putzes nur in recht beschränktem Umfange vorgenommen werden. An den unteren Wandflächen, zwischen den Werksteinpfeilern, ist der stark hydraulische Mörtelputz, welcher obendrein mit undurchlässiger Ölfarbe überstrichen, bis auf etwa 2 *m* Höhe beseitigt und durch reinen Kalkmörtelputz ersetzt worden. Dieser neue Putzgrund ist der vorherrschenden Farbstimmung des Raumes entsprechend mafsvoll abgetönt worden, während auf den gereinigten Quaderflächen der Pfeiler die naturgemäfse graue Quaderung hergestellt wurde; desgleichen erhielten auch die Kämpfergesimse eine entsprechende Bemalung. Wenn somit aus dem erwähnten Grunde von einer Ausbesserung des Putzgrundes der figürlichen Darstellungen abgesehen werden mufste, so war es doch möglich, von besonderen Rüstungen aus die angewandte alte und neue Maltechnik urkundlich festzustellen. Hierzu bot sich eine erwünschte Gelegenheit bei den Darstellungen des Kampfes der Tugenden mit dem Laster in den Fensterlaibungen des ersten westlichen Kreuzflügels. Hier ist der ursprüngliche Putzgrund, marmorartig mit der Kelle geglättet, in drei Feldern fast ganz, im vierten Felde bis etwa zwei Drittel erhalten. Die Zeichnung wurde bei der ursprünglichen Maltechnik mit Goldocker umrissen. Bei allen Linien, welche die Lokaltöne trennen, auch des Gesichtes, der Hände und des lockigen Haares ist Goldocker angewandt. Die übrigen Lokaltöne sind rot, purpur, gelb; die Figuren stehen auf blauem Himmels- und grünem Erdengrund. Bemerkenswert ist, dafs der trennende gelbe Umrifs vielfach verdoppelt und fast immer durch weifse Begleitlinien besonders hervorgehoben ist; aufserordentlich sorgfältig sind die weifsen Gewänder, Halstuch, Gebinde und Helm in silbergrau modelliert, während das Panzerhemd drei verschiedene Maschenmusterungen (schabloniert) zeigt. Charakteristisch ist der Streithelm mit Nasenschutz und die typische Form von Schwert und Lanze.

Im Gegensatz zu dieser alten Malweise sind bei der früheren Restaurierung die Umrifslinien der Figuren in braunroter Farbe (gebrannte Umbra) nachgezeichnet worden; im allgemeinen

[4]) Eine kleine Putz- und Malprobe ist im südlichen Querflügel ausgeführt worden.

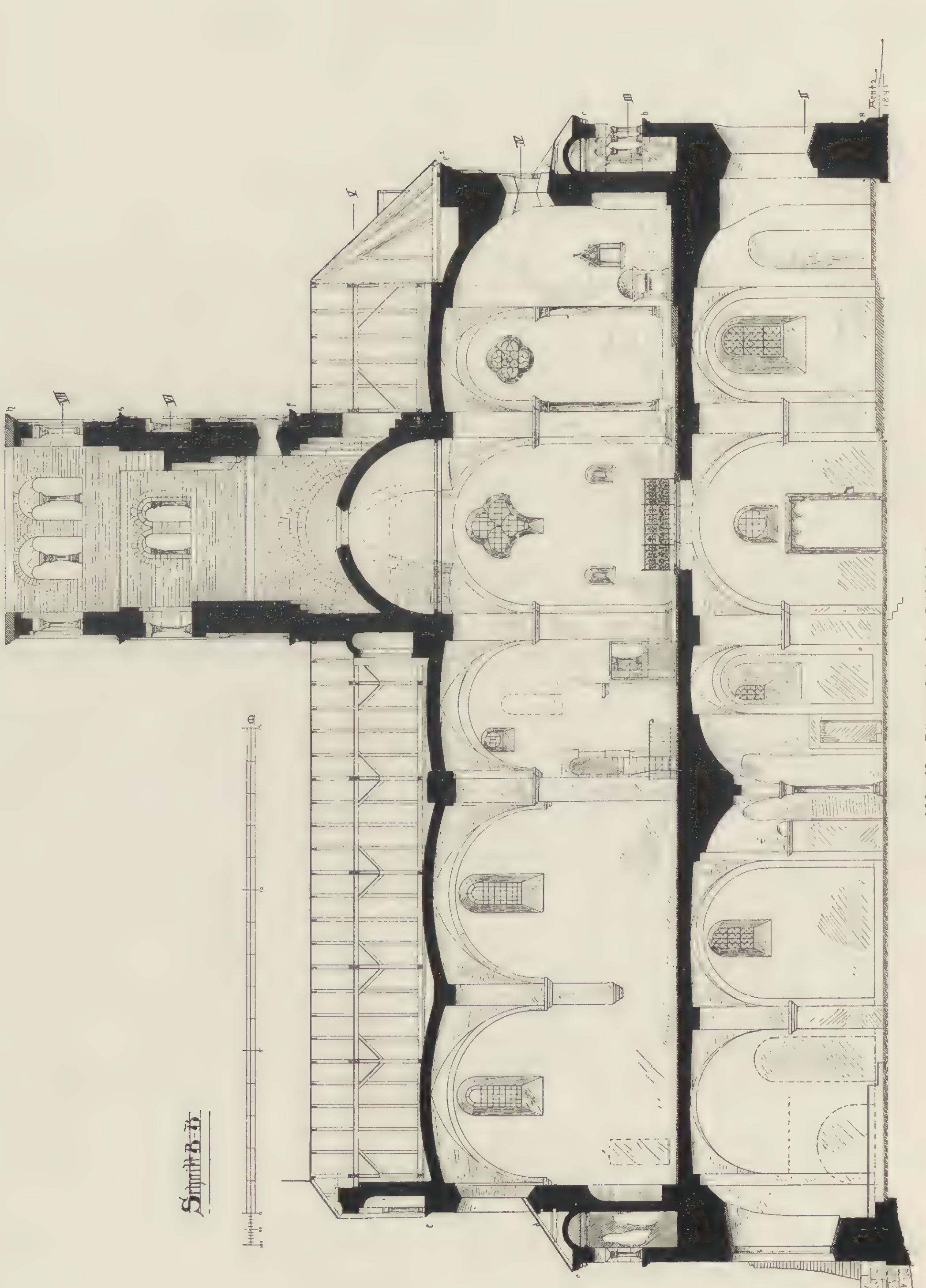


Abb. 10. Längsschnitt der Stiftskirche

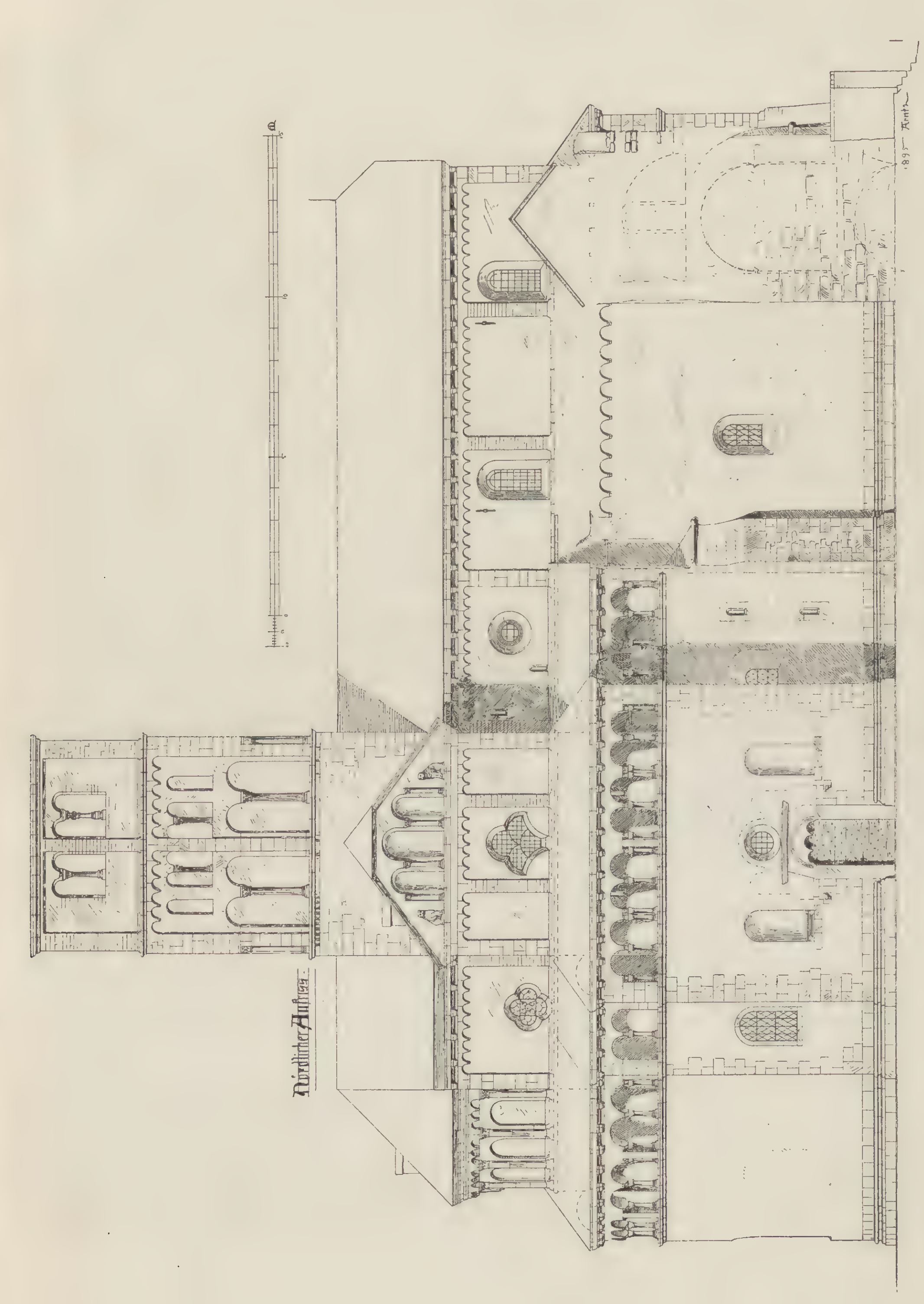


Abb. 11. Nördlicher Aufriß der Stiftskirche.

ist eine ziemlich genaue, aber nicht immer sichere, Verfolgung der gegebenen Umrisse festzustellen; manch wesentlicher Zug ist unberücksichtigt geblieben. Eine gewisse Härte der Zeichnungen war die Folge, dazu kamen offenbare Verzeichnungen, welche vielfach auf irrtümliche Auffassung schliefsen lassen. Solche trat deutlich zu Tage bei den Gestalten der Tugenden, deren Gesichtszüge und Gewandung derart überzeichnet waren, dafs sie dem Beschauer als männliche Streiter erschienen. Die von dem Historienmaler Batzem vorgenommene Richtigstellung ist ein beachtenswertes Beispiel, wie in sachverständiger, mafsvoller Weise die figürlichen Darstellungen der Unterkirche in ihrem alten Charakter wieder hergestellt werden können. Es bleibt allerdings dabei wünschenswert, dafs gleichzeitig die zeichnerische Darstellung so weit als nötig auch auf einem neuen, tadellosen Putzgrund ergänzt werde und zwar in solchem Umfange, dafs die Zeichnung keine empfindliche Lücke mehr aufweist und der künstlerische Eindruck der grofsartigen Monumentalmalerei wieder zu seinem historischen Rechte komme.

Ein Hinweis auf die aufgewendeten Baukosten dürfte hier am Platze sein; welche sich im ganzen auf 36 532,31 Mk. stellten.

Es beanspruchten im besonderen:

A. Die Wiederherstellung des äufseren Baukörpers rund: . . . . 12 770,— Mk.

B. Die Wiederherstellung des
   südlichen Anbaues . . 2410,— „
   des nördlichen Anbaues 15 040,— „

C. Die Wiederherstellung der
   Innenräume . . . . 3 760,— „
   während der Rest von . . 2 552,13 „

auf Rüstungen und allgemeine Baukosten entfällt.

Ist durch die ausgeführten Bauarbeiten eine Instandsetzung und Vervollständigung des äufseren Organismus erzielt worden, so ist doch die Wiederherstellung der Innenräume in baukünstlerischem Sinne nicht als abgeschlossen zu erachten. Aufser der bereits hervorgehobenen Sicherung und Ergänzung der geschichtlichen Malereien in der Unterkirche sind folgende Arbeiten noch als notwendig zu bezeichnen:

1. Der Ersatz des Zementestrichs in der Unterkirche durch einen einfachen Kalkstein-Plattenbelag zur Ermöglichung einer gründlicheren Reinhaltung.
2. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Westfensters, die Beseitigung der ganz zwecklos gewordenen Ziegelblendmauer und im Zusammenhang damit eine angemessene Einschränkung des Orgelwerkes zugunsten einer besseren Raumwirkung im unteren Langschiffe.
3. Eine Instandsetzung der unteren Wandflächen des Chores, für welche eine Bekleidung mit Stoffvorhängen sich empfiehlt.

Schliefslich mufs noch der Einrichtung der Sakristeien gedacht werden, welche bis jetzt leider nicht, wie geplant war, zur Ausführung gelangen konnte. Gerade hier, bei den gegebenen, nicht allzu grofsen Raumverhältnissen kommt es sehr darauf an, dafs die ganze Einrichtung, welche der Unterbringung der kirchlichen Gewänder und Geräte dient, in wohl durchdachter, dem Gebrauche entsprechender Weise dem Raume eingefügt werde. Nur dadurch ist es überhaupt möglich, dem praktischen Bedürfnis, auch mit knappen Mitteln, zu genügen und bei der allereinfachsten Ausstattung einen künstlerischen Eindruck zu erzielen, welcher dem kirchlichen Gebrauche und der Würde des Gottesdienstes entspricht. Es ist höchst wünschenswert, dafs die kirchlichen Verwaltungen und Behörden diesem Punkte der baulichen Einrichtung der Sakristeien die gröfste Beachtung schenken, im besonderen zu verhüten suchen, dafs der nun einmal nötige, dem Geistlichen zur Sammlung dienende Sakristeiraum einer Kirche nicht den Charakter einer Rumpelkammer annehme. Die verständige und liebevolle Befriedigung jedes kirchlichen Bedürfnisses, auch unter den allerbescheidensten Verhältnissen, ist unbedingt eine bedeutungsvolle Aufgabe der christlichen Kunst.

Köln. Ludwig Arntz.

Pluvialschliefsen aus dem Schatz der Stiftskirche zu Tongern.

(Mit 4 Abbildungen.)

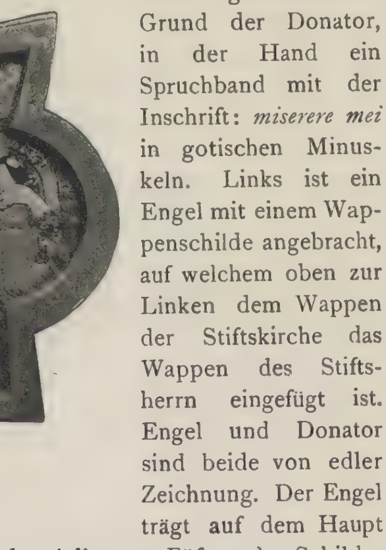


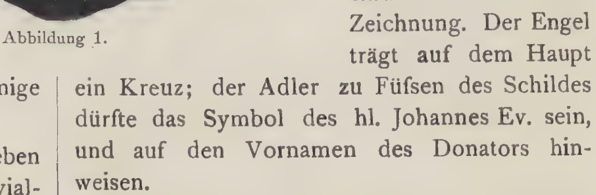
Eine zum Zwecke des Studiums der alten Jesuitenkirchen jüngst durch Belgien unternommene Reise führte mich an Tongern vorbei, dessen Pfarrkirche, einst eine bedeutende Stiftskirche, sich bekanntlich eines hervorragenden Kirchenschatzes rühmen kann. In Belgien hat der Schatz nicht viele seinesgleichen, aber auch unter den nichtbelgischen Kirchenschätzen nimmt er unzweifelhaft einen ehrenvollen Platz ein.

Was meine Aufmerksamkeit beim Besuch des Schatzes in besonderem Mafse erregte, waren aufser den reichgestickten Paramenten, Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrh., und der Unzahl zum Teil höchst interessanter Reliquienbeutel und Aumonièren, namentlich die Pluvialagraffen. Nirgends dürfte man deren noch eine so grofse Zahl aus früherer Zeit besitzen, wie gerade zu Tongern. Weist doch der Schatz ihrer nicht weniger als ein volles Dutzend auf, von denen die Mehrzahl entweder ganz oder doch in ihren Hauptbestandteilen noch dem XV. Jahrh. angehört. Einige der Agraffen bilden Gegenstücke.



Abbildung 1.





Die Abbildungen, die ich folgen lasse, geben die vier Haupttypen der Tongerner Pluvialschliefsen wieder. Sie beruhen auf Photographien, welche mir auf Grund freundlicher Erlaubnis des Herrn Dechanten Peters, Ehrendomherrn der Kathedrale zu Lüttich, bei meinem Besuch der Schatzkammer aufzunehmen verstattet war. Die in Abbildung I dargestellte Agraffe ist die Stiftung eines Kanonikus Johannes Cleinjas und entstammt dem Ende des XIV. Jahrh. Sie besteht aus vergoldetem Silber und hat einen Durchmesser von 0,165 *m*. Die Mitte enthält eine Statuette der Gottesmutter mit dem Kind unter gotischem Baldachin, der bereits ausgesprochene späte Form zeigt. Trefflich ist der Faltenwurf behandelt; auch die Haltung Marias befriedigt. Der Künstler hat es verstanden, durch die leichte Ausbiegung, welche er dem Körper gab, zugleich Leben und eine gewisse Würde in die Figur hineinzulegen. Weniger glücklich ist er in Behandlung des Kopfes der Gottesmutter gewesen, ganz mifsglückt aber ist das Jesuskind. Eine gute Arbeit sind die leider sehr beschädigten, durchsichtigen Emails, mit denen der Fond der Agraffe zu beiden Seiten der Mittelfigur gefüllt ist. Rechts kniet auf blauem, mit zarten Ranken und weifsen Blümchen gemustertem Grund der Donator, in der Hand ein Spruchband mit der Inschrift: *miserere mei* in gotischen Minuskeln. Links ist ein Engel mit einem Wappenschilde angebracht, auf welchem oben zur Linken dem Wappen der Stiftskirche das Wappen des Stiftsherrn eingefügt ist. Engel und Donator sind beide von edler Zeichnung. Der Engel trägt auf dem Haupt ein Kreuz; der Adler zu Füfsen des Schildes dürfte das Symbol des hl. Johannes Ev. sein, und auf den Vornamen des Donators hinweisen.

Sehr einfach ist die Umrahmung der Agraffe; sie entbehrt aller Profilierung. Ihr einziger Schmuck besteht in leichten einpunktierten Ranken, sowie den gleichfalls nur einpunktierten Worten: *ave gracia plena.* Die Konsole der Statuette umzieht in derselben Ausführung der Name des Stifters: *joēs cleinjas can.,* während der Grund hinter der Muttergottesfigur durch punktiertes Rankenwerk zart belebt ist. Von einer früheren Emaillierung desselben ist keine Spur zu entdecken. Leider kommen auf der Abbildung das Rankenwerk und die Inschrift der

Umrahmung nicht in dem Mafs zur Geltung, wie auf dem Original. So einfach und bescheiden diese Art der Ornamentation ist, ebenso wirksam erweist sie sich im vorliegenden Fall, um den einfachen Glanz der flachen Umrahmung in genügender Weise zu brechen, ohne ihr die dem reichen Emailschmuck der Mitte gegenüber nötige Bestimmtheit und Ruhe zu nehmen.

Agraffe Nr. I ist nur in einem Exemplar im Schatz vorhanden, doch weist eine zweite Schliefse eine verwandte Form auf, so dafs sie wenigstens den Typus der Agraffe Nr. I zugezählt werden kann. Sie ist, wie diese, aus vergoldetem Silber gemacht, in der Mitte mit einer Statuette Marias mit dem Kind unter spätgotischem Baldachin geschmückt und auf dem Fond zu beiden Seiten derselben mit dem Bilde und dem Wappen des Stifters versehen, im Durchmesser 0,165 *m* grofs. Die Figur der Gottesmutter mit dem Jesuskind ist entschieden besser, wie es bei der Agraffe Nr. I der Fall ist, dagegen steht die Darstellung des Stifters zur Rechten Marias und seines Wappens zur Linken zeichnerisch merklich hinter den gleichartigen Emailbildchen der ersten Pluvialschliefse. Übrigens ist bei der Schliefse nachgerade fast alles Email bis auf wenige spärliche Reste verschwunden.

Eigenartig ist das Ornament, mit welchem die Fläche hinter der Statuette belebt ist. An Ösen hingen hier einst, unregelmäfsig über den leeren Grund verteilt, lose kleine Perlen oder wahrscheinlicher Sternchen. Sie sind jetzt verschwunden, doch legen noch die zum gröfsten Teil aus dem Fond hervorragenden Ösen mit den an ihnen angebrachten Ringelchen von ihrem ehemaligen Vorhandensein Zeugnis ab.

Der Hauptunterschied zwischen beiden Agraffen macht sich in bezug auf die Form und die Behandlung des Rahmens geltend. Stellt die eine einen Vierpafs mit durchgeschobenem vierteiligen Stern dar, so die andere einen reinen Vierpafs, und besteht bei jener die Einfassung aus einer schmalen, ganz ungegliederten, nur mit punktiertem Ornament belebten Leiste, so haben wir es bei dieser mit breiter, kräftig hervortretender, einfach, aber wirksam profilierter Umrahmung zu tun, die nach innen eine Schräge, nach aufsen eine Hohle aufweist und oben mit einer Rinne zur Aufnahme kleiner Silberrosettchen versehen ist. Ein feiner gewundener Draht, welcher der Innenseite des Rahmens entlang aufgelötet ist, dient zur schärferen Trennung von Einfassung und Fond. Den äufseren Abschlufs der Umrahmung bildet ein starker, gewundener Doppeldraht, dessen entschiedene Wirkung in glücklicher Weise durch ein feines, gewundenes, den Übergang zur Hohle vermittelndes Drähtchen gemildert wird. Die Agraffe ist zur Zeit leider in wenig gutem Zustand. In besseren Tagen, als noch der Rahmen frei von Beulen, die Rosetten vollzählig und unzerknittert, das Email des Fonds unversehrt, der Baldachin unverbogen und unbeschädigt und der Hintergrund der Statuette mit losen Sternchen oder Perlen geschmückt war, mufs die Agraffe ein schönes Stück gewesen sein.



Abbildung 2.

Origineller in der Auffassung als beide Pluvialschliefsen des ersten Typus sind zwei andere einander völlig gleiche Agraffen des Schatzes. Sie stellen, wie Abb. 2 zeigt, einen Achtpafs oder eine achtblätterige Rose dar, haben einen Durchmesser von 0,15 *m* und dürften der ersten Hälfte des XV. Jahrh. angehören. Die Umrahmung des Mittelfeldes und der Pässe, sowie die in Gufs hergestellten und dem Fond dann aufgelöteten Reliefs, Maria mit dem Kind, umgeben und getragen von Engeln, bestehen aus vergoldetem Silber.

Die Umrahmung ist von einfacher Formgabe. Sie besteht aus einem fast stabartigen

Wulst, an den sich nach innen, wie nach aufsen zu eine flache, aus perlbesetzter Schräge und schmaler Kehle zusammengesetzte Profilierung anschliefst.

Das Mittelfeld enthält, wie schon angedeutet wurde, die Gottesmutter mit dem Kind inmitten von Engeln. Die Darstellung, zumal das trefflich modellierte, noch nicht $4^1/_2$ *cm* hohe Statuettchen Marias enthält noch deutliche Reminiszenzen an eine ältere Auffassung. Der Grund des Mittelfeldes wies einst tiefblaues, durchsichtiges Email auf, das indessen jetzt bis auf einen geringen Rest zerstört ist. Die acht, um die Mitte sich herumlagernden Pässe enthalten in durchsichtigem Email den Kopf Christi und die Brustbilder von 7 Aposteln. Die im ganzen noch ziemlich gut erhaltenen Emails stehen an künstlerischem Wert weit hinter dem Relief des Mittelfeldes. Die Gesamtwirkung der beiden Agraffen ist noch jetzt, trotz aller Beschädigungen, eine vortreffliche und gefällige. Alles Konstruktive, das zuletzt auf Schliefsen in der Tat ein fremdes Element ist, wurde vollständig ausgeschaltet. Der Künstler hat sich begnügt, eine klare, harmonische Flächengliederung zu schaffen, und in dieser lediglich malerisch zu arbeiten, wie die Agraffe zeigt, mit glücklichstem Erfolg.


Abbildung 3.

Abb. 3 zeigt eine Schliefse, die in ihrer jetzigen Form erst dem XVII. Jahrh. entstammt, deren Mittelstück indessen bis in das Ende des XV. Jahrh. hinaufreicht. Es stellt die Kreuztragung dar: In der Mitte der Heiland mit dem Kreuz beladen, die Rechte wie erschöpft auf das Knie stützend, hinter ihm Simon von Cyrene, im Begriff, die schwere Last auf sich zu nehmen, ringsum 11 Schergen, von denen einer den Gottessohn an einem Strick gefesselt hält, ein zweiter im Begriff steht, dem Heiland einen Faustschlag zu versetzen, ein dritter Hammer und Nägel trägt. Der Faltenwurf ist zum Teil noch altertümlich, doch gestattet die gedrungene Behandlung der Figuren und die in ihnen zum Ausdruck gebrachte Realistik nicht, das Relief über das Ende des XV. Jahrh. hinaus anzusetzen.

Die aus teilweise vergoldetem Silber verfertigte Agraffe hat in ihrer jetzigen Gestalt einen Durchmesser von 0,13 *m*. Ursprünglich dürfte der Durchmesser etwas grösser gewesen sein. Denn der gegenwärtige Rahmen pafst in keiner Weise zum Mittelstück, nicht blofs bezüglich des Stiles, sondern auch bezüglich seiner Stärke. Statt der schmalen, flachen, kleinlich gemusterten Einfassung wird ursprünglich ein breiter, kräftiger, derb profilierter Rahmen um das Relief angebracht gewesen sein.

Die Agraffe hat ein Gegenstück im Schatz, bei welchem jedoch an Stelle der Kreuztragung der Verrat des Judas die Mitte einnimmt. Eine Abbildung auch von dieser Schliefse zu geben, schien mir überflüssig, da sie nichts wesentlich Neues bietet.

Wie man sich etwa um Agraffe III den Rahmen wünschen möchte, zeigt die in Abb. 4 wiedergegebene Schliefse. Sie ist die Pluvialschliefse des Tongerner Schatzes, bei welcher die Einfassung am reichsten ausgebildet ist, und hat den höchst bedeutenden Durchmesser von 0,195 *m*. Der Rahmen, der aus vergoldetem Silber besteht, ist ca. 0,035 *m* breit; oben mit breiter, tiefer Rinne versehen, durch welche sich eine silberne mit Blättchen und Rosettchen besetzte Ranke zieht, fällt er nach innen zu steil ab. Nach aufsen ist er mit tiefer Kehle ausgestattet, durch welche ein von einem vergoldeten Bande umwundener, blattbesetzter Zweig geführt ist. Am Rand schliefst die Umrahmung wirksam ein von einem Perlstäbchen begleiteter gewundener Doppeldraht ab, während die Rinne in der Mitte des Rahmens durch einen geflochtenen Silberdraht beiderseitig begrenzt wird.

Die Umrahmung der Agraffe gehört dem XVI. Jahrh. an, das Mittelstück ist dagegen älter und reicht, wie es scheint, bis in die Mitte oder gar die erste Hälfte des XV. Jahrh. hinauf, nur die silbervergoldeten Rosettchen, mit denen jetzt der Grund belegt ist, das Zepter in der Rechten Marias und die silbernen Wolken zu Füfsen der Gottesmutter und der inzensierenden Engel sind spätere Zutat. Ursprünglich mufs der Fond mit durchsichtigem Email gefüllt gewesen sein, wie die Rautenmusterung desselben und die ihm eingepunzten Lilien beweisen.

Die übrigen Pluvialschliefsen im Schatz der Tongerner Stiftskirche sind von geringerer Bedeutung. Alle sind kreisförmig. Eine stellt eine etwas vereinfachte Form der Agraffe Nr. IV dar und scheint als Gegenstück zu dieser gedacht zu sein. Auch bei ihr stammt das Mittelstück mit der Darstellung der von Engeln umgebenen Gottesmutter auf ehedem emailliertem Fond noch aus dem XV. Jahrh. Andere sind ganz das Werk des XVII. Jahrh.

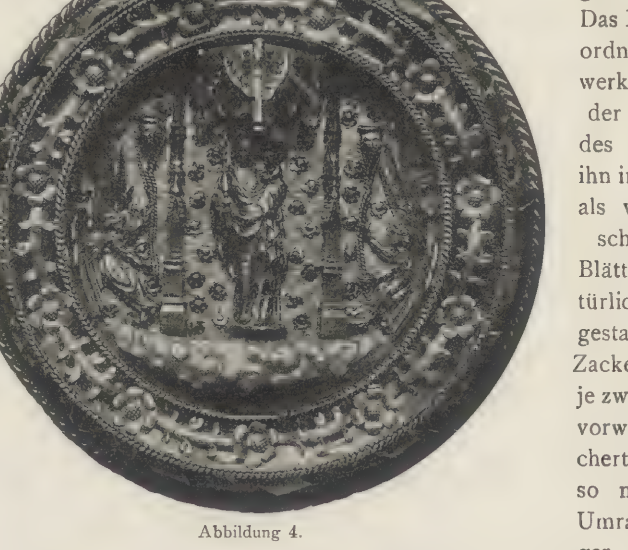


Abbildung 4.

Es ist auffällig, wie wenig Pluvialagraffen sich verhältnismäfsig aus dem Mittelalter erhalten haben, obschon doch deren Zahl damals eine bedeutende gewesen ist. Strotzten ja manche Kirchen wie von kostbaren Pluvialien, so auch von prächtigen Schliefsen. Um so mehr verdienen alle Aufmerksamkeit jene Agraffen, welche sich als Zeugen einer grofsen Vergangenheit voll regster kirchlicher Kunsttätigkeit in die Gegenwart gerettet haben. Indessen habe ich noch etwas anderes bezweckt, wenn ich die Agraffen des Tongerner Schatzes zum Gegenstand dieser Zeilen gemacht habe. Es kann wenig helfen, wenn die kostbaren Schätze früherer Zeit fern und unbeachtet in irgend einer Schatzkammer ruhen, sie müssen vielmehr durch gute Abbildungen in die Öffentlichkeit gebracht werden, damit sie, was sie so sehr vermögen, wozu sie da sind und was uns so sehr vonnöten ist, vorbildlich wirken können. Die Agraffen des Schatzes zu Tongern sind keine erstklassigen Arbeiten, aber es sind gute Arbeiten, von denen sich jedenfalls lernen läfst. Insbesondere gilt das, was bei den noch vorhandenen deutschen Schliefsen sehr selten ist, von der reichen Verwendung des Emails, das hier so ausgiebig zur Benutzung gekommen ist. Namentlich in dieser Beziehung seien also die Pluvialagraffen des Tongerner Schatzes der Beachtung empfohlen, und zwar ist es vor allem der in Abb. 2 gegebene Typus, auf den hier die Aufmerksamkeit gelenkt werden soll. Das Motiv, die Anordnung des Bildwerks und die Art der Verwendung des Emails lassen ihn in hohem Mafse als vorbildlich erscheinen. Die Blätter können natürlich reicher ausgestaltet und um Zacken, die zwischen je zwei Blättern hervorwachsen, bereichert werden. Ebenso mag man die Umrahmung kräftiger ausbilden, die acht Blätter durch sechs ersetzen und an Stelle der Figuren andere treten lassen. Das ist es ja, worin die künstlerische Ausnutzung der Kunstschöpfungen früherer Zeiten vor allem bestehen soll. Man mag gewifs gelegentlich kopieren, was die alten Meister an herrlichen Schöpfungen uns hinterlassen haben. Die Hauptsache aber ist, dafs unsere Künstler an den Werken ihrer Vorgänger Sprache und Ausdruck, die in ihnen verkörperten Ideen und den Geist, der sie beseelt, studieren, um dann auf dem sicheren Boden des alten, gereift durch volles Verständnis desselben und vertraut mit seinen Formen, Neues zu schaffen, wie es Zeit und Umständen und der persönlichen Veranlagung des Künstlers entspricht.

Luxemburg. Jos. Braun.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXVIII. (Mit Abbildung.)

49. Figurierter Elfenbeinbecher in Silbermontierung als Reliquiar des Domes zu Münster (Katalog Nr. 547).

Wie bereits in der altchristlichen Periode antike Tempelsäulen in den Bau christlicher Kirchen, heidnische Sarkophage und Becken als Tauf- oder Weihbrunnen eingeführt wurden, so war es auch im Mittelalter vielfach üblich, heidnische Gebrauchsgegenstände, namentlich Schmucksachen, als Zierrat oder Gerät, dem christlichen Kulte zu weihen, wie profane Kostbarkeiten aus älterer oder späterer Zeit für liturgische Zwecke zu benutzen, sei es wegen ihres Kunstwertes, wegen der Traditionen, die sich an sie knüpften, oder aus symbolischen Gründen. Dafs kostbare Behälter auch schon bald nach ihrer Entstehung ihre profane Bestimmung mit einer kirchlichen zu vertauschen hatten, beweist unter anderm das hier abgebildete Reliquiengefäfs von 38 *cm* Höhe, dessen Kern ein Elfenbeinbecher mit neun reliefierten Ritterfiguren aus dem Ende des XIV. Jahrh. ist. Sie sind gekrönt, bis auf eine, die Stirnband trägt; haben Spitzschuhe, Lederhülsen um die Kniee, kurzen Rock mit langen Schleppärmeln, Mantel um die Schultern, der vorne durch einen Knopf geschlossen ist, gekräuselten Bart (mit Ausnahme von zweien, die ganz bartlos sind). Über der Krone wallt Schleier als Helmzier; die Hände hangen zumeist herab, die linke, indem sie den an die Schulter gelehnten Turnierschild hält (dessen Wappen in Löwe, Hirsch, drei Tierköpfen, drei Kronen, Lilien etc. bestehen). Die schlanken, nur durch Mantel und Schild in die Breite entwickelten, ähnlich, doch im einzelnen verschieden gestalteten Ritter treten, durch ein in Elfenbein belassenes Streifchen ganz knapp geschieden, nur schwach aus dem Grunde hervor und machen einen etwas schematischen Eindruck. Haltung und Tracht weisen auf den Schlufs des XIV. Jahrh. hin, und schon die kroll igen Zapfenhaare machen den westfälischen Ursprung höchst wahrscheinlich. Kurz nach seiner Entstehung scheint dieser, wohl schon damals als Seltenheit geltende Becher, zum Reliquiar bestimmt und in die vorliegende silberne, teilweise vergoldete Fassung gebracht worden zu sein, die den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrh. angehören und gleichfalls in Westfalen entstanden sein dürfte. Der Vierpafsfufs ist ganz glatt, ebenso der sechseckige Schaft, der von einem flachen à jour-Nodus unterbrochen wird und in einen sehr geschickt konstruierten, ganz originellen, aus Krabbenleisten und Mafswerkdurchbrechungen gebildeten, ovalen, weil der Grundfrom des Bechers angepassten Trichter übergeht. Diesen schliefst nach unten wie nach oben ein Zinnenfries ab, hier als Übergang zu dem ganz einfachen, nur durch Schuppen verzierten Helm mit durchsichtigem Blätterknäufchen. — Durch edle, fein empfundene Einfachheit zeichnet sich diese Montierung aus, sehr geeignet, dem Becher, um dessen Hervorkehrung es sich ja vornehmlich handelte, besondere Geltung zu verschaffen, auch im kirchlichen Gebrauch. Schnütgen.

Bücherschau.

Geschichte der Renaissance in Italien von Jacob Burckhardt. Vierte Auflage, bearbeitet von Dr. Heinr. Holtzinger. Mit 310 Illustrationen. Stuttgart 1904. Paul Neff Verlag (Karl Büchle). (Preis 12 Mk., geb. 15 Mk.)

Nach 13 Jahren erscheint eine neue Auflage dieses kostbaren Buches, bei welcher der Herausgeber sich dessen Durcharbeitung hat angelegen sein lassen, mit der gröfsten Pietät die Rücksicht auf die Ergebnisse der zwischenzeitlichen Forschung verbindend, von denen aber manche Partien unberührt bleiben durften, eigentlich nur die neuesten Beobachtungen und Entdeckungen an den Denkmälern berücksichtigt zu werden brauchten. Die ganze Anordnung ist unverändert geblieben bis auf die beiden eingeschobenen kurzen §§ 32a und 146a, welche die Baulichkeiten in den Gemälden und die Brunnenverzierung behandeln, die als alte Zusätze des Verfassers von ganz besonderem Wert sind, wie mehrere sonstige Ergänzungen und Verbesserungen seiner Hand. Die Abbildungen sind um 22 vermehrt, von denen die drei ersten sofort dem III. Kapitel: „Die Protorenaissance und das Gotische" zugute kommen, in bezug auf welche die Studien inzwischen ebenso wenig unfruchtbar geblieben sind, wie hinsichtlich der „Formbehandlung der Frührenaissance". — Das Format hat an Gröfse, die Ausstattung an Eleganz, die Illustration an Schärfe, das Illustrations-Verzeichnis an Brauchbarkeit gewonnen. H.

Kind und Kunst. Illustrierte Monats-Schrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes. Herausgeber Hofrat Alexander Koch. Verlags-Anstalt Darmstadt und Leipzig. Jährlich 12 Hefte mit ca. 600 Illustrationen und vielen farbigen Beilagen. 12 Mk., Luxus-Ausgabe 20 Mk.

Zu den beiden grofsen, weitverbreiteten Kunstzeitschriften „Deutsche Kunst und Dekoration" (illustrierte Monats-Hefte für moderne Malerei und Plastik, Architektur, Wohnungs-, Kunst- und künstlerische Frauen-Arbeit, jährlich 24 Mk.), und „Innen-Dekoration" (für die Ausstattung und Einrichtung moderner Wohn- und Repräsentationsräume, jährlich 12 Hefte 20 Mk.), nimmt der hochverdiente Herausgeber auf seine breiten Schultern noch die Bürde einer dritten, die mit dem 1. Oktober zu erscheinen beginnt, und sich einführen darf mit der Behauptung, dafs „Die Kunst im Leben des Kindes" allmählich zu einem bedeutungsvollen Faktor im Erziehungsleben, daher im sozialen Walten der Gegenwart geworden ist, und an die Zukunft grofse Aufgaben stellt. Dafs für die Lösung derselben von ihm ein eigenes Organ grofsen Stiles soeben gegründet ist, verdient alle Anerkennung, und die beteiligten Kräfte wecken die Hoffnung, dafs dasselbe den berechtigten Ansprüchen genügen wird, obwohl sie mannigfaltig und kritisch sind. Körper und Seele des Kindes müssen allseitig berücksichtigt werden, Grofse und Kleine, Wissenschaftlichkeit und Volkstümlichkeit; nur als Familienbuch hat die Zeitschrift ihren Wirkungskreis, ihre Berechtigung, daher die Obliegenheit, die Empfindsamkeit von Müttern und Kindern nach jeder Richtung in Wort und Bild zu schonen.

Diesen Rücksichten ist Rechnung getragen im I. Heft, im Vorwort des Herausgebers wie in den Abhandlungen und zahlreichen modernen, aber mafsvollen Abbildungen. „Kunst und Spiel in ihrer erzieherischen Bedeutung" behandelt etwas hoch, aber dennoch praktisch, Prof. Konrad Lange, „einige Grundfragen der Erziehung" etwas kühl, aber klar, Dr. A. Pabst. Über „die praktischen Ergebnisse der kunstpädagogischen Bewegung" informiert sinnig Dr. M. Spanier. Zu der interessanten Frage: „Warum können die heutigen jungen Mütter, so vielfach ihren Kindern keine Märchen mehr erzählen", liefert Lise Ramspeck dankbare Beiträge. Das „Dresdener Spielzeug" erscheint in mannigfacher Illustrierung, nicht minder „Ein Beitrag zur Einrichtung von Kinder-Schlafzimmern". Erzählungen, photographische Aufnahmen von Kindern, durch Abbildungen reich belebt, bilden unter der Rubrik: „Kinderwelt" den Schlufs mit sechs Preis-Ausschreiben. — Wenn der Ton, auch in religiöser Hinsicht, noch etwas wärmer, dazu etwas populärer gestimmt würde, zugleich im Sinne der Schule und ihres Bilderkreises, so würde sich der Interessentenkreis wohl noch erweitern.

Schnütgen.

Liebfrauen-Kalender für 1905. Herausgegeben vom „Verein zur Heranbildung kathol. Lehrer" in Wien XV, Tellgasse 6.

Diese neue Gründung führt sich als Jubiläumsgabe ein, wie sie den Kult der Gottesmutter als besondere, erhabene Aufgabe sich gestellt hat. Diese sucht sie zu lösen durch volkstümliche Erzählungen, Beschreibungen, Gedichte, die selbständig und reich illustriert sind. Text und Abbildungen bilden ein belehrendes, unterhaltendes, anmutendes Ensemble, letztere in dem farbigen Titelbild der Immaculata Conceptio, in sinnigen, auf die hl. Jungfrau bezügliche Monatsbildern, sowie in zahlreichen Porträts bestehend, mit denen Illustrationen zu den Novellen und Vorführungen von Wiener Kunstdenkmälern abwechseln. Da zugleich durch die Aktualität und Mannigfaltigkeit der Darbietungen auf das allgemeine Interesse Rücksicht genommen wird, so darf dieses dem neuen Kalender wohl in Aussicht gestellt werden.

D.

Ricordo di Roma — (Andenken an Rom). 50 Hauptansichten von Rom mit Text. Kathol. Verlags-Institut in München, Walterstrafse 22. (Preis 2,50 Mk.)

In der so beliebten Form von Postkarten, die allmählich zu einer Art von Bildungsmittel geworden sind, werden hier von römischen Plätzen, Strafsen, namentlich Kirchen und Palästen scharfe Ansichten geboten, die ein treues Bild von den betreffenden Denkmälern geben, sowie eine kurze Beschreibung, die noch für wenige Notizen Raum übrig läfst. Den Besuchern der ewigen Stadt mag dieses Album eine passende Vorbereitung, wie Erinnerung sein, da die Auswahl recht geschickt getroffen ist. B.

Abhandlungen.

Die neue Filialkirche an der Werstener Strafse zu Düsseldorf-Bilk.

(Mit 7 Abbildungen.)

s gibt einen Artikel, der rar wird in der Welt, der aber auch von wenigen geschätzt und begehrt, von vielen sogar verabscheut wird: die Einsamkeit. Was hilft es, ob man sich in Wald und Heide zurückzieht, — die Behauptung, dafs die Bevölkerungszunahme sich auf die grofsen Städte beschränke, trifft nur teilweise zu: ist eine Gegend leidlich anmutig und nicht zu weit von einem Knotenpunkt entfernt, so wird auch sie von der schwellenden Menschenwoge überflutet. Wie endlos dehnten sich ehedem unsere Heiden und Büsche, pfadlos, schrankenlos. Nach allen Richtungen konnten wir sie durchkreuzen; Hasen, Kaninchen, Krähen, Spechte, Eichhörnchen waren unsere einzige Gesellschaft, Schafstriften und tiefe Sandwege die nur ausnahmsweise belebten Verkehrsadern. Der Tannenwald brütete so schweigsam in der Sonnenglut oder rauschte geheimnisvoll im lauen Westwind; die Heide zog ihr wunderbares Purpurkleid an, wofür ihr die Bienen ein begeistertes Lobgesumm anstimmten; weltverlassen konnte man träumen am Akazienteich.

Aber da wird, um der winterlichen Arbeitslosigkeit zu steuern, eine Gesellschaft zum Ausbau der Vizinalwege errichtet, und kaum hat so ein lieber alter Wald- oder Sandweg ein hartes Kiesgewand angezogen, da rollen schon Stein- und Holzfuhren heran. Häuschen erstehen über Nacht, dem Heidesand werden Gärtchen abgerungen, junge Paare ziehen ein, und eh' wir's uns versehen, tummelt sich der Kindersegen vor dem Fahrrade, auf welchem wir über die neu erschlossenen Wege den noch unerschlossenen zueilen. Da grüfst uns ein Mägdlein mit der freundlichen Anmut, welche die Natur, unbekümmert um Rang und Portemonnaie, an ihre Lieblinge austeilt oder ein klassenbewufster Dreikäsehoch ruft uns das Gegenteil eines Segenswunsches nach. Und wenn wir weiterstreben, um uns in ein noch ungestörtes Waldesdickicht zu verkriechen, da grinst uns eine Warnungstafel an, die den unbefugten Betreter mit allen Schrecken des Gesetzes bedroht, oder die boshafteste aller Erfindungen, der gehässige Stacheldraht hemmt definitiv unsere Schritte. Wo wir früher träumten von Gott und Natur, von den Geheimnissen des Menschenherzens und des Erdenlebens, da stofsen jetzt unsere ärgerlichen Gedanken auf den egoistischen Eigentümer, der nicht vertragen kann, dafs sein, sein, sein Stückchen Erde auch anderen unschuldige, nichtbezahlte Freude gewährt.

Abb. 1. Grundrifs.

Im allgemeinen ist der Mensch ja zur Einsamkeit nicht geschaffen, er ist ein geselliges, gesellschaftliches Wesen, aber auch der Geselligste bedarf ihrer, um hin und wieder einen Besuch im eigenen Herzenskämmerlein abzustatten und sein inneres Inventar zu revidieren. Und wie soll ohne sie der Dichter auskommen, der sie geradezu seine Braut nennt, und der Kunstbeflissene, dem im Alltagstrubel das Auge matt und das Hirn staubig geworden?

Wohl taugt es nicht, Abend für Abend in der Studierstube hinzuhocken in einziger Gesellschaft seiner Lampe und seines Ofens; nichts destoweniger bleibt die Einsamkeit in traulich enger Zelle ein kostbares Gut; aber auch sie wird über Gebühr gestört durch die neuesten

Errungenschaften, vier- und sechsmalige Briefträgervisite, Telegraph und Telephon. Selbst der Ozeanbefahrer, der seine Seele in die weiten Wellen und den weiten Himmel tauchen und für kurze Zeit dem Wirrsal entrinnen wollte! die drahtlose Telegraphie verfolgt ihn mit der unerläfslichen täglichen Portion aufregender und unangenehmer Nachrichten. O Mensch, wie wirst du dem Menschen lästig und unerfreulich; auf den höchsten Bergkämmen streuest du aus deine leeren Flaschen und Butterbrotpapiere, deine Inschriften und Reklamen grinsen uns an aus Firnregionen und Gletscherspalten.

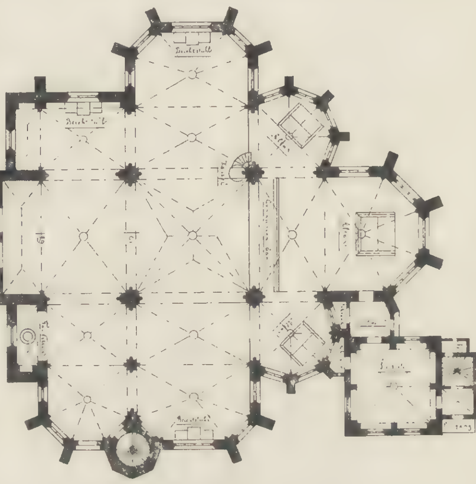


Abb. 2. Grundrifs [Teilkirche].

Hauptsache bleibt gewifs die versammelte Gemeinde, der gemeinsame feierliche Gottesdienst; aber wer empfand niemals den Zauber heiliger Einsamkeit, wenn er in eine verlassene Halle trat, wo nur das Ticken der Turmuhr sich hören liefs, das ewige Licht vor dem Tabernakel das einzige bewegliche Wesen schien und in der Stille die nur scheinbar erstarrte Musik der Säulen und Gewölbe dem Geisterohr vernehmbar wurde. Aber nach dem Gottesdienste werden die Gotteshäuser meistenteils geschlossen und nur gegen Trinkgelder vorgezeigt.

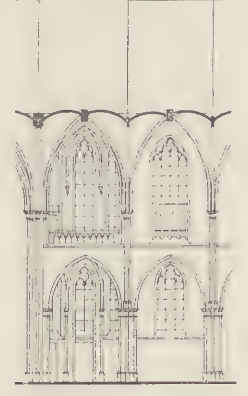
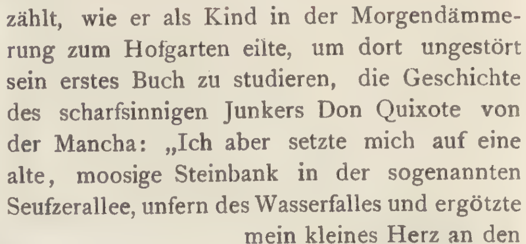


Abb. 3. Querschnitt. Abb. 4. Längenschnitt.

Und die Städte! wie gelangte man früher so bald ins Freie; die Promenade, die mit prächtigen Linden besetzte ehemalige Festungsumwallung führte uns an die verschiedenen Tore, durch welche wir in Feld und Flur und Wald aufatmend hinauseilten; jetzt haben kilometerlange Strafsen sich ihnen vorgelegt, die man erst mit der „Elektrischen" durchsausen mufs, um ins Freie zu gelangen. Oder es gab heimliche prächtige Parkanlagen, die zwar dem Publikum zu gebote standen, von diesem liebenswürdigen Wesen aber nur in den geselligen Nachmittagsstunden bevölkert wurden; der Morgen war für die einsiedlerischen Naturen. Heine, der unartige Düsseldorfer, er-



zählt, wie er als Kind in der Morgendämmerung zum Hofgarten eilte, um dort ungestört sein erstes Buch zu studieren, die Geschichte des scharfsinnigen Junkers Don Quixote von der Mancha: „Ich aber setzte mich auf eine alte, moosige Steinbank in der sogenannten Seufzerallee, unfern des Wasserfalles und ergötzte mein kleines Herz an den grofsen Abenteuern des kühnen Ritters". Der Hofgarten ist geblieben, aber ein Häuserwall fafst ihn ein und eine geschäftige Menge durchkreuzt ihn zu jeder Tageszeit.

Nur die Luft, wenn auch mifsfärbt und getrübt durch die Rauchplage, blieb noch unerobert vom Menschengewimmel. Zwar ein einzelner Ballon wird willenlos vom Winde dahergetrieben, aber der systematische, lenkbare, will sich noch nicht erfinden lassen und dem gefesselten begegnet man nur auf Ausstellungen und bei der militärischen Luftschifferabteilung. Wer weifs aber, was bald geschieht, ob die trübe Ahnung des sinnigen Weinsberger Dichters sich nicht erfüllen wird:

„Lafst satt mich schau'n in diese Klarheit,
In diesen stillen, sel'gen Raum,
Denn bald könnt' werden ja zur Wahrheit
Das Fliegen, der unsel'ge Traum;
Dann flieht der Vogel aus den Lüften
Wie aus dem Rhein der Salmen schon;
Und wo einst singend Lerchen schifften,
Schifft grämlich stumm Britanniens Sohn."

Ich fürchte aber, dafs ich selber mit dem geehrten Leser eine phantastische Luftfahrt riskiert habe und dafs es nicht leicht sein wird an der vorgeschriebenen Stelle zu landen. Aber die menschlichen Gedanken entwickeln und verknüpfen sich oft auf ganz unerwartete und unmotivierte Weise; wir wissen oft selber nicht, von woher die Gedankenreise ausgegangen und wohin sie uns führen wird. Eine begabte, grübelnde Schriftstellerin hat das neuerdings ausgesprochen in dem Satze: „Wir denken nicht, es denkt in uns", mit anderen Worten,

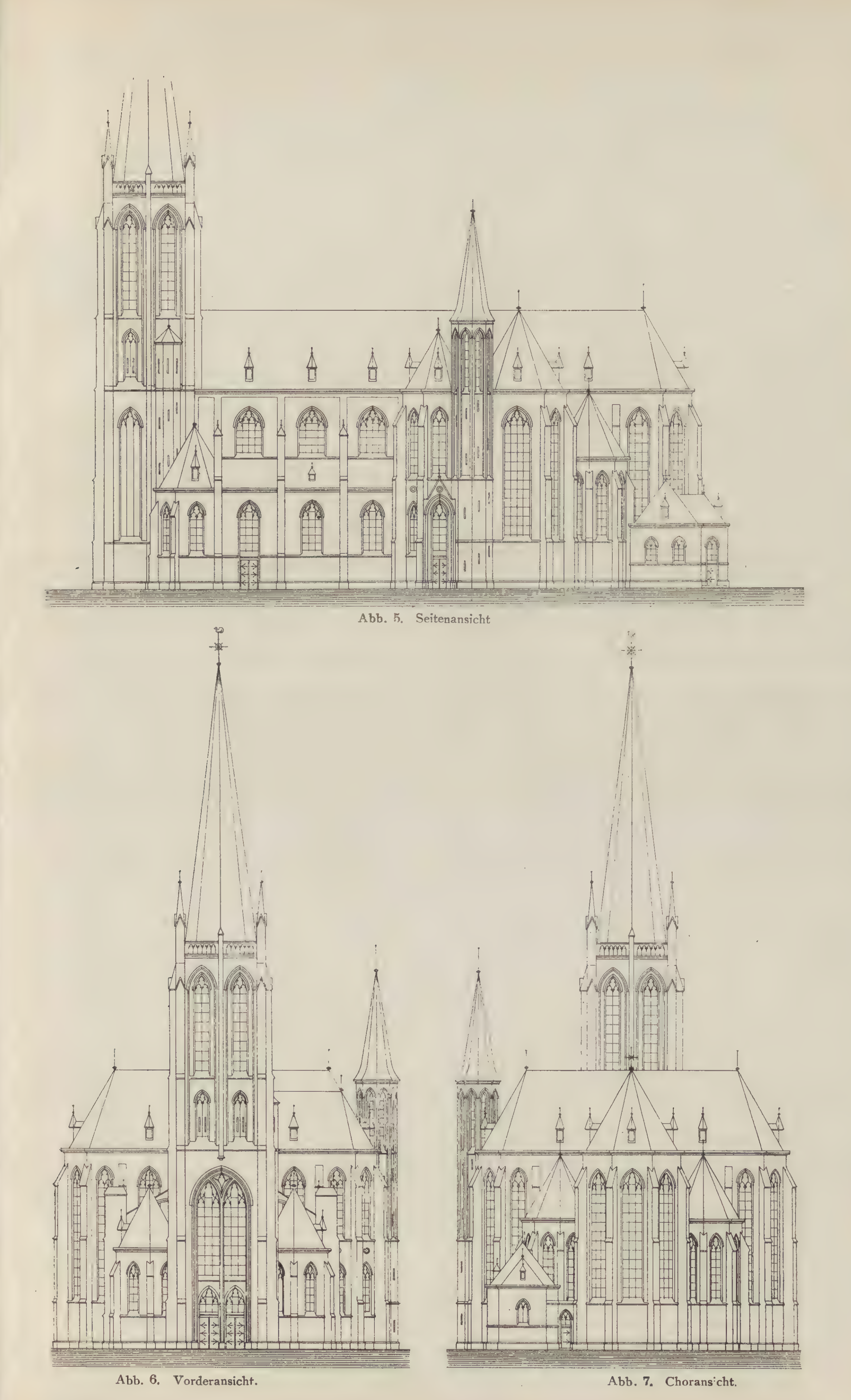


Abb. 5. Seitenansicht

Abb. 6. Vorderansicht.

Abb. 7. Choransicht.

der Mensch ist ein Wesen, dem allerlei fernliegende Sachen einfallen, namentlich, wenn er sich hinsetzt und schreibt. Glücklicherweise schwebten wir schon über dem Hofgarten und von da ist es nicht weit bis zur Werstener Strafse, wo noch unbepflastertes freies Feld zur Verfügung steht, um den Anker auszuwerfen.

Die Einsamkeit, in welche wir hier versetzt werden, ist nun eben nicht die ersehnte, betrauerte, poëtische; es ist die Verlassenheit der Kohl- und Gemüsegärten, und wenn diese sich vor der schwellenden Grofsstadt ein Ende rückwärts konzentrieren mufs, so stimmt uns das weniger elegisch. Wir stehen an einem Knotenpunkt: die Brunnen-, Suitbertus- und Himmelgeisterstrafse stofsen hier zusammen, um sich in der „Werstener" fortzusetzen, welche im Bebauungsplane mit Bäumen bepflanzt als Alleestrafse erscheint.

Als Herr Pfarrer H. Bechem nach Düsseldorf-Bilk versetzt wurde, sah er sich veranlafst, binnen kürzester Zeit für die auf 12 000 Seelen angewachsene Gemeinde eine neue Kirche zu planen und zu errichten, an Stelle der früheren Lorettokapelle. Noch keine zehn Jahre sind seitdem verflossen und die seiner Obhut anvertraute Seelenzahl ist schon wieder auf mehr als das Doppelte gestiegen. Das Bauen mufs von neuem losgehen, diesmal an zwei Stellen zugleich, in dem Vorort Flehe und in der Mitte des neugeplanten Stadtteils an der Werstener Strafse. Vorläufig aber handelt es sich nur um teilweise Ausführung der angenommenen Projekte. Glücklicherweise sind die anfänglich vorgesehenen drei Bauperioden auf zwei reduziert worden, was die „Teilkirchenfrage" bedeutend vereinfachte.

Auch liegt hier der zweifelhafte Fall nicht vor, zu welchem Wiethase in dieser Zeitschrift (Bd. II, Sp. 373 bis 380) einen Lösungsversuch veröffentlichte, die Ungewifsheit nämlich, ob ein neuer industrieller Ansiedelungspunkt kleinere oder gröfsere Anziehungskraft ausüben, ob die neue Gemeinde mäfsig bleiben, ob sie mittelgrofs, grofs oder übergrofs werden wird. Da müssen denn alle Eventualitäten zugleich ins Auge gefafst und berücksichtigt werden, und zwar so, dafs der zu errichtende Bau in der Uranlage, in der ersten, zweiten und dritten Vergröfserung doch jedesmal als ein selbständiges, abgeschlossenes Ganze erscheint.

Wo also, wie im vorliegenden Falle, keine vernünftigen Zweifel an der dereinstigen Vollendung des Angefangenen bestehen können und nur zwei Bauperioden angenommen werden, ergibt sich die Teilung ohne Schwierigkeit von selber; man braucht nur der alten, mittelalterlichen Methode zu folgen und mit der Chor- oder Ostpartie den Anfang zu machen.

In unserem Plane ist der Schnitt ungefähr in der Mitte vorgenommen und umfafst die sofort zu erbauende erste Hälfte: Hauptchor, Nebenkapellen, Sakristei, Querschiff und ein Mittelschiffsjoch.

Altäre, Kommunionbank und Beichtstühle finden also ihren endgültigen Platz gleich bereitet und haben keinen späteren Umzug zu gewärtigen; blofs Kanzel und Taufstein müssen versetzt werden; in der ebenfalls fertig gestellten Sakristei kann die vollständige, bleibende Einrichtung vorgenommen werden.

Eine Hauptfrage aber bleibt zu lösen, die Orgelbühnenfrage. Verdient ein Notbehelf den Vorzug, bis der gewöhnliche Platz über und vor der Turmhalle zur Verfügung steht oder soll auch dem Kircheninstrument und den Sängern gleich ein festes Heim angewiesen werden? Hier ward das letztere angestrebt, indem dem polygonal geschlossenen südlichen Querschiff ein ebenfalls polygoner Nebenbau angefügt wurde. Derselbe steigt zur Höhe des Mittel- und Querschiffes empor, ist aber zweistöckig eingeteilt. Der untere Stock, die Höhe des Seitenschiffes erreichend, schliefst sich diesem unmittelbar an und erhält an der Südseite einen Eingang. Der obere, zugleich über das letzte (östliche) Seitenschiffsjoch sich ausbreitend, bietet einen Raum von etwa 70 Quadratmeter für die Orgelbühne. Die Orgelfront ist gedacht, dem Mittelschiff zugewendet über dem letzten Arkadenbogen, während die seitlichen Bogenöffnungen den Sängern Ausblick auf den Hauptaltar gewähren. Ein grofser Treppenturm, die Ecke zwischen Querschiff und Nebenbau ausfüllend, enthält eine breite Treppe zur Orgelbühne und im oberen Teil eine kleine Glockenstube. Das Fragment, Längendurchschnitt, gewährt Einsicht in die beiden beschriebenen Stockwerke.

Im übrigen können wir uns kurz fassen, indem wir für den ganzen Bau das Schema aufstellen: Kreuzförmige Basilika, gotisch, gewölbt, dreischiffig mit Westturm, Tauf- und Beichtkapelle, Hauptchor und Nebenchörchen, nebst Sakristei an der Südseite.

Driebergen. Alfred Tepe.

Die Technik des Wachs-Eindruckes als Ersatz für Stickerei.

(Mit Abbildung.)



us dem Nachlasse des bekannten Kunstforschers und Sammlers Dr. Franz Bock ist eine Tafel in den Besitz des Aachener Museums übergegangen, welche um ein ovales, zur Aufnahme einer Reliquie oder eines Bildes bestimmtes Mittelfeld ein Blumenornament aus Gold-, Silber- und Seidenfäden zeigt. Sie besteht aus einem rechteckigen Zedernholz-Brette, ist 0,188 *m* hoch, 0,152 *m* breit und 0,1 *m* dick. Nach den Spuren von Nägeln an den Kanten zu schliefsen, war sie früher von Leisten umrahmt. Auf das Mittelfeld ist jetzt, um die Farben der Ornamentik hervortreten zu lassen, ein dunkelbrauner Plüschfleck geklebt. Darum zieht sich ein ovaler Rahmen, welcher zwischen je vier gedrehten Goldschnüren angereihte zweiblättrige Knospen zeigt, aus welchen kleine karminrote Tropfen entspringen. Erstere sind lichtblau und wie diese mit gedrehten Silberfäden konturiert.

Der übrige Teil hat bis zum Rande einen von gleichartigen Fäden gebildeten Grund und darauf einer Vase entsteigende Blumenranken. Die Vase nimmt die Mitte des unteren Teiles ein und ist aus Voluten, Bändern und Streifen verschiedener Farbe zu einer phantastischen Renaissanceform zusammengesetzt. Der Rand, die beiden Henkel, die seitlichen Umrisse des Fufses, einzelne Quer- und Längsstreifen sind karminrot, die den Bauch des Gefäfses umschreibenden Voluten gehen von Karmin allmählich in Fleischrot über, welche Farbe neben Lichtblau, Grau, Blafsrosa und Weifs auch in den Streifen vorkommt. Jeder einzelne Farbstreifen ist mit gedrehten Goldfäden umzogen, die Längsstreifen durch Silberfäden getrennt. Aus dem dunkelbraunen Inneren der Vase wachsen vier Blumenstengel hervor. Zwei davon biegen sich nach unten, die anderen in mehrfacher symmetrischer Windung nach oben. Erstere sind dunkelgrün, von je einem hellgrünen, lanzettförmigen und einem gleichfarbigen kleinen, dreigeteilten Blatte begleitet und tragen eine herabgesenkte Tulpe von blafsroter Farbe mit dunkleren Streifen. Aus den Tulpen gehen an hellgrünen Stengeln kleine vielblättrige, rot- und weifsgefleckte Röschen und hellgrüne Schlangenwindungen hervor welche die unteren Ecken füllen. Die aufwärts gerichteten Stengel sind an ihrem unteren Teile dunkelgrün, dann von einem palmettenartigen Blattstande an hellgrün. Aus diesem wächst ein von rotbraunen und schwarzen Fäden gebildetes Dreiblatt hervor. In denselben Farben sind die buschigen Blumen in der Mitte der Tafel gehalten, doch überwiegt hier bei den gröfseren Aufsenblättern das Rotbraun. Aus ihnen steigt in leichter Biegung nach aufsen abermals ein Stengel empor und trägt eine vielblättrige Rose von lichtroter Farbe, deren mittleres Stück rot gerändert ist, während andere Blumenblätter einen kleinen körnchenartigen Fleck zeigen. Daneben erhebt sich, parallel mit der ovalen Umrahmung des Mittelstückes, ein zweiter Stengel, an dessen Ende sich gerade über der Mitte zwei rotbraune Nelken begegnen, begleitet von je zwei langen lanzettförmigen Blättern. Nach den oberen Ecken zu zweigen Türkenbünde in Rot und Lichtblau ab, verziert mit schwarzen Tropfen. Aufser den genannten Formen dienen noch kleine hellgrüne Blätter in Herzform zur Füllung.

Die Farben fügen sich, dank der Einfassung aller einzelnen Teile mit Goldfäden, harmonisch zusammen. Sie sind lebhaft, aber schon ursprünglich von Buntheit weit entfernt. Das Alter tat das seine, um sie noch mehr abzudämpfen. Die Gold- und Silberfäden bestehen aus Hanf, um welchen das Metall spiralförmig in dünnen Streifen gewickelt ist. Die Seidenfäden sind von verschiedener Dicke, aber durchweg dünner als die Metallfäden und gleichfalls gedreht. Die Zeichnung des Ornamentes ist zwar in der Rankenbildung etwas willkürlich, im ganzen jedoch sehr edel. Stilistisch gehört sie in den Anfang des XVII. Jahrhunderts. Um den äufseren Rand zieht sich eine doppelte erneuerte Silberschnur.

Merkwürdig ist die Technik, in welcher die Tafel ausgeführt ist. Auf den flüchtigen Blick hin könnte man sie für Stickerei halten, doch findet man auf dem Silbergrunde, an den Goldkonturen keine Spur von Überfangstichen. An einzelnen Stellen läfst es sich genau beobachten, dafs die ganze Tafel auf der Ober-



Stickerei-Imitation in Wachseindruck. Museum zu Aachen.

fläche mit einer Wachsschichte überzogen ist, in welche die Silberfäden des Hintergrundes fest eingedrückt sind. Sie liegen dicht nebeneinander, in den einzelnen Kompartimenten in verschiedener Richtung, im allgemeinen jedoch ziemlich wagerecht. Die Länge der einzelnen Fäden ist genau den Umrissen des Blumenornamentes angepafst, demnach also sehr verschieden, am Ende einer Linie nicht umgebogen und parallel weitergeführt, sondern abgeschnitten. Jede Linie bildet einen Faden für sich. Auch die Seidenfäden, welche das Muster bilden, sind in den Wachsgrund eingedrückt. Sie folgen bei den Stengeln, lanzettförmigen Blättern und Streifen der Vase genau dem Zuge der äufseren Umrisse und sind überall da abgeschnitten, wo jene scharf endigen. Wo rundliche Endigungen vorhanden sind, wie bei den Rosenstengeln, den aus der Vase herauswachsenden Blättern, den Voluten, wird der Faden umgebogen und an der anderen Seite herumgeführt. Das wird so lange fortgesetzt, bis der Faden in der Mitte der Form endigt. Es ist schliefslich dieselbe Technik, wie wir sie an den flandrischen Stickereien des XV. und beginnenden XVI. Jahrh. finden, nur ersetzt hier das klebende Wachs des Untergrundes die festigenden Überfangstiche. Auch die Knospen der ovalen Umrahmung sind durch eine derartige dichte Aneinanderlagerung gedrehter Seidenfäden hergestellt. Bei den Blumen ist jedes einzelne Kelchblatt für sich gearbeitet, und durch dichte Spirallagerungen gebildet, die Rosen und Dreiblätter in der Mitte besonders mühsam, weil bei einzelnen Teilen ein braunroter und ein schwarzer Faden vorher zusammengedreht und dann eingeprefst erscheinen. Die Pressung geschah während der Arbeit wahrscheinlich durch Spachteln von Bein oder Stahl. Nachträglich wurde das Ganze mit einem Bügeleisen geglättet und dabei die Wachsschichte aufs neue erwärmt, so dafs sich die Fäden noch tiefer eindrückten. Das Zuschneiden der Fäden, das spiralförmige Aufwickeln und dichte Aneinanderreihen erforderte grofse Sorgfalt, so dafs die Technik, welche die Wirkung der Stickerei zu erreichen sucht, gerade keinen erleichterten Ersatz derselben darstellt.

Ein zweites derartiges Stück war mir nicht bekannt. In der Fachliteratur wird die Technik nicht erwähnt, auch in dem soeben erschienenen ausgezeichneten Textilwerke Moriz Dregers suchte ich vergebens nach einer auf sie bezüglichen Notiz. Dagegen war Dreger so liebenswürdig, eine briefliche Anfrage von mir durch die Mitteilung zu beantworten, dafs ihm die Technik gleichfalls, durch zwei Stücke aus der Textilsammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien bekannt sei und dafs er beabsichtige, sie in dem vorbereiteten zweiten Textbande zu besprechen, welcher der Hausindustrie und verschiedenen, den Textilen verwandten Techniken gewidmet sein werde. Das eine Stück schildert er mir als eine 0,45 *m* hohe, 0,38 *m* breite Holztafel, welche innen ein kleines rechteckiges Bild Petri, ringsum Rankenwerk aus eingeprefsten Seidenfäden und Goldbouillon enthalte und dem Ende des XVI. oder dem Anfange des XVII. Jahrh. angehöre. Das Ornament allein ist hier aus Fäden gebildet, während der Grund die leere, ursprünglich farbig überstrichene Wachsfläche zeigt. Das Stück stammt aus Spalato. Das andere ist gleichfalls eine Holztafel, von 0,16 *m* Höhe und 0,215 *m* Breite, auf welchem ganz bildmäfsig eine Madonna mit Kind und zwei Mönchen in Halbfiguren dargestellt ist. Diese sind teils auf Seidenstoff gemalt, teils aus eingedrückten farbigen Seidenfäden hergestellt. Auch der Grund ist hier aus dicht angereihten parallelen Fäden gebildet. Die Arbeit ist sehr fein, jünger als die vorgenannte, die Herkunft unbekannt. Das Stück wurde von einer Fachlehrerin einer österreichischen Industrieschule erworben. Dreger neigt der Ansicht zu, dafs die Technik in Oberitalien und Dalmatien als Ersatz und Nachbildung von Stickerei im Hause oder in Klöstern getrieben wurde. Ich möchte wegen des christlichen Charakters der Arbeiten letzteres annehmen. Auch das in Aachen befindliche Exemplar kann sehr wohl aus dem Süden stammen, wo ja Dr. Bock wiederholt gesammelt hat. Vielleicht veranlassen diese Zeilen Geistliche und Museumsvorstände Umschau nach weiteren Belegen für diese interessante Technik zu halten.

Godesberg. A. Kisa.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXIX. (Mit Abbildung.)



50. Frühgotisches kupfervergoldetes emailliertes Ciborium der Sammlung A. v. Oppenheim (Katalog Nr. 1219).

In der frühgotischen Periode, sagen wir lieber, mit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh., war der Grubenschmelz stark aus dem Gebrauch gekommen, in Deutschland fast ganz, in Südfrankreich und Norditalien bis auf die Verwendung an Schmucksachen: wie Agraffen, Schnallen, Wappenschildchen, und an kleinerem Gerät: wie Weihrauchschiffchen, Leuchterfüfsen. Gröfsere, namentlich figural verzierte Gegenstände aus dieser Zeit sind sehr selten. Das vorliegende Email-Ciborium darf als grofse Seltenheit gelten. Dafs es der Zeit um 1300 angehört, machen die stilistischen Eigentümlichkeiten der Darstellungen zweifellos. — Die Form des (mit der neuerdings beigefügten Bekrönung) 35 *cm* hohen, kupfervergoldeten Gefäfses ist edel, aber ungemein einfach, weil dasselbe für die Emaillierung bestimmt war, die eigentlich weiteren Schmuck ausschlofs. — Eine flache Kehle leitet zu der sternförmig markierten Fläche des sechsseitigen Fufses über und in den dreischenkeligen Zwickeln desselben sind auf blauem Emailgrund die nimbierten Brustbilder von Propheten eingraviert mit ihren breiten Spruchbändern, die den Grund zu füllen bestimmt sind gleich den aus Ecke und Rand, je nach Bedürfnis, aufsteigenden schmalblätterigen Ranken; die Konturen dieser Figuren sind mit dunkelrotem Schmelz gefüllt. Der schlanke Schaft ist ganz glatt, nur unterbrochen durch den flachen Knauf, der nach unten auf blauem Grund je ein Dreiblatt hat, nach oben auf den trapezförmigen Flächen je einen Heiligenkopf. Auf dem glatten Trichter sitzt die sechsseitige Kuppa mit ihren knopfverzierten Horizontalprofilen, und ihre Felder sind mit den rechteckigen Emailbildern der Verurteilung, Geifselung, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung geschmückt, die nur die Ecken frei lassen. Die derb, aber gut gezeichneten Figuren sind ausgespart und graviert, mit roten Nimben und Konturen auf blauem Emailgrund eingeschmolzen, und als aufsergewöhnlicher Schmelzton erscheint nur Dunkelgrün in den Arkaturen des Sarkophags. Auf dem flach aufsteigenden Deckel sind sechs trapezartige Flächen, von denen vier die Evangelistensymbole zeigen, auf kobaltblauem Emailgrund mit türkisblauen Nimben. Zwei dieser Felder haben nur aufstrebende Ranken. — Die Frage nach dem Ursprung dieser Emailarbeit beantwortet sich nicht leicht, da nur ganz vereinzelte Analogien bekannt sind. Zu diesen zählt in erster Linie das Ciborium im Stifte Klosterneuburg bei Wien, welches v. Falke in „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters" (Seite 119) als heimisches Produkt anspricht; wohl mit Recht.

Schnütgen.

Bücherschau.

Über die soeben vollendete XII. Auflage von Lübkes Grundriß der Kunstgeschichte, Stuttgart, Paul Neff Verlag (Karl Büchle), deren 3 erste Bände in dieser Zeitschrift (Bd. XIII, Sp. 280 u. 346; Bd. XVI, Sp. 252) bereits besprochen wurden, geht uns folgendes Gesamtreferat zu. Demselben möge die Notiz vorangehen, daß der Gesamtpreis für die fünf, in dunkelblaue Leinwand schön und solid gebundenen, mit Goldtitel und je einer die betreffende Periode charakterisierender Goldfigur geschmückten Bände 45 Mark beträgt. D. R

Kein anderes Werk hat wie Lübkes Kunstgeschichte so viel dazu beigetragen, in den letzten vier Jahrzehnten den Sinn für die Kunst in den breiten Massen des Volks zu wecken und auszubilden. Wilhelm Lübke war der ersten einer, die den modernen Kampfruf: „Die Kunst dem Volke!" erklingen ließen, und tausende und abertausende sind ihm gefolgt. Nicht leicht eine andere populäre Kunstgeschichte ist so geeignet, Sinn und Liebe zur Kunst zu fördern, Verständnis und Urteil zu bilden, wie sein Grundriß. Als Lübkes Hand die Feder entfiel, nahm sie ein geistesverwandter jüngerer Gelehrter auf, Professor Dr. Max Semrau in Breslau, und nach siebenjähriger Arbeit liegt nunmehr das schöne Werk von 530 Seiten, entsprechend dem immensen zu Tage geförderten neuen Material auf 2242 Seiten angewachsen, in fünf stattlichen Bänden als Quintessenz der jetzigen Kunstforschung vor uns. Jeder derselben bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes. Die enorm verfeinerte Reproduktionstechnik hat es ermöglicht, dem Auge früher in dieser Form unerreichbare Genüsse zu bieten durch 2027 Abbildungen und 30 zum größten Teil bunte Tafeln. Die 11. Auflage enthielt deren nur 706, also etwa den dritten Teil der jetzigen, und einen einzigen bescheidenen Lichtdruck.

Wir leben wieder in einer Zeit, wo infolge der Früchte großer, durch langen Frieden geförderter, erfolgreicher gewerblicher Tätigkeit die bildenden Künste allgemein gewürdigt werden, wo das Kunstgewerbe in einer Blüte steht, wie seit Jahrhunderten nicht mehr, und wo viele, Berufene und Unberufene sich drängen, künstlerisch tätig zu sein, mitzuraten und mitzutaten. Will man aber das, dann braucht man eine gute Grundlage, einen tüchtigen Führer, der mit begeistertem Herzen und reifem künstlerischen Können lehrt, wie die Kunst entstand, seit Jahrtausenden ein präziser Gradmesser für die Kultur und geistige Kraft der Völker war. Ein solcher Führer ist der Grundriß der Kunstgeschichte. In prägnanter, nur das notwendigste berücksichtigender und alle Perioden gleichmäßig behandelnder Darstellung zieht die Welt der Kunst von dem ersten Stammeln der vorgeschichtlichen Völker bis zu den raffinierten modernen Naturalisten an uns vorüber, das künstlerische Schaffen aller Zeiten wird mit großer Liebe und wissenschaftlicher Sachlichkeit berücksichtigt. Die alten Ägypter und die Werke der Assyrer nach dem Stand der neuesten Ausgrabungen und Forschungen, die mexikanischen, hebräischen, indischen und chinesischen Bauten, wie vor allem in breitester Darstellung die glänzenden Zeiten der klassischen Kunst der Griechen und Römer, sind vorgeführt. Dann die feierlichen Mosaiks der altchristlichen Kunst und die Malereien der Katakomben. Es werden behandelt die Kunst des Islam, die Moscheen und Kalifengräber samt den Resten der maurischen Kunst in Spanien in ihrer wunderbaren, phantastischen Pracht. Altnordische und karolingische Kunstreste kommen an die Reihe, begleitet von jenen steifen, bildlichen Darstellungen biblischer Personen und Vorgänge. Wir sehen die wuchtigen Kunstdenkmale der romanischen Epoche, die Zeit der Gotik, welche durch charakteristische Abbildungen in ihren schönsten Werken dem Kunstfreund vorgeführt wird. Es ersteht vor uns die goldne Zeit der Renaissance, das Wiedererwachen der Persönlichkeit. Der Stoff ist gegliedert in die Architektur der Renaissance in Italien, Frankreich, Spanien und Portugal, England, den Nordländern, Dänemark und Skandinavien, in Deutschland und den östlichen Ländern. Diesen Abschnitten folgt die Darstellung der Bildnerei und Malerei Italiens im XV. und XVI. Jahrh. Wir lernen die Werke eines Michelangelo, Raffael, Lionardo, Tizian kennen, wie die bildende Kunst außerhalb Italiens, vor allem unsere großen Deutschen Dürer und Holbein. Diesen gloriosen Zeiten folgt als Nachblüte der Barock. Bei dem Kunstschaffen des Bernini, Rembrandt, Rubens, Murillo und Velasquez zeigt uns der Verfasser, wie diese Zeit mit der voraufgegangenen rivalisiert. Er leitet dann, unterstützt durch instruktive Abbildungen, über zu der heiteren Ausdrucksweise des Rokoko, das mit seinen geistreichen Pikanterien so recht den Geist der Zeit widerspiegelt und in seinen graziösen Formen hauptsächlich im Dienste des Kunstgewerbes und beim Schmuck der Schlösser zum Ausdruck gelangt. Der letzte, fünfte Band, „Die Kunst des XIX. Jahrhunderts", bearbeitet von Privatdozent Dr. Haack, Erlangen, gibt unter kluger Auswahl aus dem riesigen Stoff ein den ersten Bänden sich würdig anreihendes Bild dieser Zeit. Alle die vielen Schulen, Techniken und Zeitauswüchse kommen in den Abteilungen: Klassizismus, Romantik, Renaissancismus und der sogenannten Moderne zum Ausdruck; wir lernen sie alle kennen, die Dichter in Licht, Farbe, Erz und Stein des letzten Jahrhunderts, die Delaroche, Meissonier, Schwind, Richter, die Düsseldorfer Schule in ihrer Glanzzeit, dann Piloty, Feuerbach, Böcklin, Menzel und die Künstler der neueren Zeit, „die Modernen" Milett, Manet, Rops, Segantini, Israels, Liebermann, Uhde, Stuck, Rodin, Bartholomé u. a. m., nicht zu vergessen der Meister des Kunstgewerbes Morris, Crane, Olbrich, Behrens, Pankok u. s. f.

Mit großem Geschick haben die Verfasser das gewaltige Material verwertet und man hat immer den Eindruck, daß sie in die Tiefe drangen und des ganzen Stoffes Meister sind. Ein hoher Vorzug des ganzen Werkes ist die überquellende Fülle charakteristischer und technisch wohlgelungener Reproduktionen und ein sicheres, persönliches Urteil, das bescheiden hinter dem Kunstwerk zurücktritt.

Geschichte der deutschen Kunst. Von Dr. H. Schweitzer. Reich illustriert, vollständig in 14 Lief. à 1 Mk. Otto Maier in Ravensburg.

In der Beschränkung auf die deutsche Kunst, die bildende wie die angewandte, will dieses Handbuch, in volkstümlicher Weise belehren, an der Hand zahlreicher Abbildungen. Diese sind nicht landläufiger Art, und wenn auch zum teil etwas flau, für den knapp und klar gehaltenen Text ein gutes Erläuterungsmittel. — Der Kunst der deutschen Stämme bis zum X. Jahrh. ist das I. Kapitel gewidmet, das II. dem romanischen, das III. dem Übergangsstil, das IV. der Gotik, und dann wieder der Blüte der deutschen Plastik, der Malerei der II. Hälfte des XV. Jahrh., der Malerei der I. Hälfte des XVI. Jahrh. je ein eigenes Kapitel, so daß mehr als die Hälfte des ganzen Werkes sich mit dem Mittelalter beschäftigt. In dieser Verteilung des Stoffes, namentlich in der Betonung des späteren Mittelalters liegt ein großer Vorzug, auch vom Standpunkt der nationalen Interessen. Eingehende Behandlung erfährt auch die Renaissance, bei der das Kunstgewerbe sogar sofort an die Architektur angeschlossen wird, vor der Plastik und Malerei. Daß auch das Kunstschaffen des XIX. Jahrh. bis zu seinem Ablauf zur Erörterung gelangen soll, verdient Anerkennung. A.

Maria, die unbefleckt Empfangene. Von Ludwig Kösters S. J. Regensburg 1905. Verlag vorm. G. J. Manz. (Preis 3,60 Mk.)

Die Jubelfeier der Definition der Immaculata Conceptio macht sich in der theologischen Literatur wie in der kirchlichen Kunst vielfach bemerkbar. Zu den umfänglichsten und inhaltreichsten der bisher erschienenen Schriften zählt die vorliegende, welche auf der Grundlage der früheren Forschungen das erhabene Thema vielseitig behandelt, seine Entwicklung durch die Jahrhunderte bis zur Definition verfolgend, deren Präliminarien eingehend dargelegt werden. Das anmutig geschilderte Ideal der gläubigen Vernunft erscheint in seiner allmähligen Enthüllung zur Realität, und an Konsequenz und Klarheit läßt der Aufbau nichts zu wünschen übrig. Ihn krönt als Abschluß „Das Bild der unbefleckt Empfangenen in der Kunst", leider nur eine Skizze, aber mit bestimmten Konturen, so daß die Hauptlinien klar hervortreten. Was der Verfasser über die Darstellung des Geheimnisses seit dem XV. Jahrh. mitteilt, ist zwar nicht erschöpfend, am wenigsten hinsichtlich der ikonographischen Kritik, aber die ausgiebigen literarischen Hinweise ergänzen das im Text Gebotene, der durch mehrfache glücklich gewählte Zitate manche Erweiterung erfährt. T.

Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit. Von Georg Grupp. II. Band: Anfänge der christlichen Kultur. Allg. Verlags-Gesellschaft m. b. H., München 1904. (Preis 9 Mk.)

Schnell hat dieses in Bd. XV, Sp. 351 angezeigte bedeutsame Werk seinen Abschluß gefunden in dem an Umfang gleichen, an Inhalt noch viel reicheren Bande, der in Kapitel XLIV bis C die Anfänge der christlichen Kultur (bis ins V. Jahrh.) behandelt. An Schwierigkeit kommt diesem Thema kaum eines gleich, denn es handelt sich um die erhabenste, wunderbarste Erscheinung in der Kulturgeschichte: die Überwindung der heidnischen Kultur durch die christliche. Die Fülle der für diese Darstellung benutzten Literatur ist durch das 18 Seiten umfassende alphabetische Bücherverzeichnis am Schlufs noch nicht einmal erschöpft, und so glatt ist der Fluß des Textes, daß auch die Zitate ihn nicht beeinträchtigen. Das ganze Leben der Christen, das kirchliche und weltliche, das öffentliche und private, das politische und soziale, das familiäre und gesellschaftliche, in der heidnischen Umgebung, mit derselben, gegen dieselbe, wird geprüft, und überall imponiert das ruhig abwägende objektive Urteil des Verfassers, der, mit den theologischen wie rechtlichen, den politischen wie sozialen Fragen vertraut, Gottesdienst und Mönchtum, Wissenschaft und Kunst, Handel und Verkehr, Vermögens- und Steuerverhältnisse, Familien- und Staatsleben, Plebejer und Patrizier behandelt, überall die Berührungspunkte der Heiden und Christen, die Verfolgungen und die Erfolge betonend, die Anstrengungen des Heidentums und seine Niederlagen, als deren Höhepunkte Konstantin und St. Augustinus erscheinen, die einzigen Personen, denen ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Überreich ist mithin der Inhalt, zumal der Verfasser den Reflexionen nur wenig Raum gegönnt hat, aber der flotte Vortrag gleicht die Überfülle in etwa aus. Die 67 Textabbildungen, sämtlich Geschichtswerken, namentlich Garrucci, entnommen, spielen, zum Teil etwas klein gehalten und unvollkommen gezeichnet, keine große Rolle, doch möchte man sie nicht entbehren. D.

Erörterungen über wichtige Kunstfragen, II. Heft. Von Prof. Ludwig Seitz, Direktor der päpstlichen Gemäldesammlung. Zweite Folge. München, Oehrlein.

Aus der heutigen Kunstverwirrung, über die der Verfasser in seinem I. Heft nur zu begründete Klage geführt hatte, möchte er so gerne den Weg zeigen zur Verständigung. Bei der Hochachtung, die er als Künstler wie Mensch genießt, haben seine Unterweisungen und Ratschläge eine mehr wie gewöhnliche Bedeutung. Wie sie das Ergebnis ernster Erwägungen und reifer Erfahrungen sind, so erscheinen sie im Gewande wuchtiger Worte und knapp formulierter Sentenzen, die öfters gelesen und sorgsam erwogen sein wollen, daher auch, namentlich in den ersten, mehr philosophierenden Abschnitten, nicht leicht zu skizzieren sind. Nur von der Übereinstimmung wie hinsichtlich der Grundsätze so der Form für Künstler und Volk, ohne unzulässige Beeinträchtigung des Empfindens und der Eigenart, erwartet der Altmeister das Heil, also eine neue selbständige Blüte der Kunst nach Maßgabe der vom Volk und seinem Wesen, der Landschaft und ihrem Charakter geforderten Eigentümlichkeiten. Daß schon die altägyptische Kunst einen solchen Typus für die Architektur, Plastik, Malerei zu schaffen vermochte, weist der Verfasser nach, die Einheit des Prinzips betonend betr. der Mannigfaltigkeit seiner Anwendung. — Die Fortspinnung des Fadens wird allen erwünscht sein, die dem Kunstschaffen sein Ideal zu erhalten bezw. wiederzugewinnen suchen. D.

Die Klosterkirche zu Ebrach. Ein kunst- und kulturgeschichtliches Denkmal aus der Blütezeit des Zisterzienserordens. Von Dr. Johann Jaeger. Mit 127 Abbildungen, Details und Plänen, darunter 11 Lichtdrucktafeln und ein Titelbild in Photogravüre. Würzburg, Stahels Verlag. (Preis geb. 15 Mk.)

Diese um 1200 begonnene älteste und bedeutendste Zisterzienserkirche des Frankenlandes ist mit den stattlichen (jetzt als Strafanstalt dienenden) Klostergebäuden ziemlich gut erhalten. Die Eigenart ihrer verschiedenen Elemente, eine Mischung burgundischer Grund-, deutschromanischer Einzelformen und frühgotischer französischer Einflüsse räumt ihr in der Kunstgeschichte eine hervorragende Stellung ein, zu der ihr aber erst der mit der Geschichte des Klosters wie mit der baulichen Gestaltung seiner Basilika und deren Barock- bezw. Rokoko-Ausstattung (die der Würzburger Hofbildhauer Peter Wagner zum Teil geliefert hat) durchaus vertraute Verfasser durch seine vortreffliche Monographie verholfen hat. — Die Eigentümlichkeiten der Ebracher Bauhütte weist er hier wie an anderen Bauwerken des Frankenlandes nach, namentlich am Bamberger Dom, von wo sie auch den Weg nach Nürnberg gefunden hat. An der Hand einer ungewöhnlich reichen Anzahl zeichnerischer und photographischer Aufnahmen beschreibt er die Architektur und Einrichtung, das Bildwerk, die Grabdenkmäler nebst Geräten und Ornaten, überall die Beziehungen zu den Äbten betonend. Mithin eine allseitig befriedigende Studie! K.

Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk. Dissertation von Dr. Frida Schottmüller. (Zürich 1904.)

In der Einleitung behandelt die scharf schauende, gewandt darstellende junge Kunstschriftstellerin die Formprobleme der Plastik hinsichtlich der Eingliederung in den Raum und des Ausdrucks der Funktion, beide in der Antike nachweisend und in der Renaissance wiederfindend. Mit diesem Maßstab prüft sie das bildnerische Schaffen Donatellos, zunächst seine Freifigur, für die er in den beiden ersten Jahrzehnten seines Schaffens Stein, dann vornehmlich Bronze verwandte, für ihn das Förderungsmittel zu feinerer Durchbildung der Form, wie sie sich namentlich im Körper und seiner Bewegung, dem Gewand und seiner Behandlung zeigt. Auf intensiver Beobachtung beruht, was hier im Fortschritt des Schaffens an den verschiedensten Standfiguren und Gruppen des Meisters festgestellt wird. Wie derselbe am Relief Körper und Gewand behandelt, wird sodann untersucht, darauf der Akt geprüft, der bei Donatello, dem vorwiegend kirchlichen Bildhauer, keine große Rolle spielt, weder in der Figur noch im Relief, die auch zum Halbakt nur wenige Beiträge geliefert haben. Dem trefflichen Beobachtungssinn der Verfasserin ist vornehmlich der Fortschritt zu danken, der durch diese Studie für die Charakterisierung des großen Quattrocentisten und seiner Formbehandlung herbeigeführt ist.

Diese Dissertation ist schnell zur Monographie geworden unter dem Titel: Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. Mit 62 Abbildungen. F. Bruckmann, München. (Pr. 6 Mk.) — Der Gedankengang ist im ganzen derselbe, nur wird der Entwicklungszug des Künstlers noch viel stärker betont. Daß er an zahlreichen, gut ausgewählten und wiedergegebenen Abbildungen erläutert werden konnte, verleiht der frappanten Darstellung einen erhöhten Wert, die zugleich allgemeine Bedeutung gewinnt durch das Licht, welches sie über die Plastik, ihre Aufgaben und Gesetze verbreitet. Die als Anhang beigefügte „Chronologische Tabelle", ein Novum in der Künstlermonographie, zeigt so recht die neuen, von der scharfblickenden Verfasserin betonten Gesichtspunkte. Schnütgen.

Johann Peter Alexander Wagner, Fürstbischöflich Würzburgischer Hofbildhauer 1730 bis 1809. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XVIII. Jahrh. von Dr. Heinr. G. Lempertz. Köln 1904. Druck von Du Mont-Schauberg.

Der einer alten Bildhauerfamilie zu Theres im Frankenlande 1730 entsprossene Peter Wagner hat die Kunstgeschichte bisher wenig beschäftigt, so daß die wohlverdiente Monographie, die der junge Kunstliterat Dr. Lempertz ihm gewidmet hat, als eine wesentliche Bereicherung der Kunstgeschichte erscheint (deren Barockperiode erst vor kurzem angefangen hat, von der Forschung, zumal der aufstrebenden, eingehender berücksichtigt zu werden). — Mit so viel Geschick wie Glück hat der Verfasser die Quellen erschlossen, aus denen er den Lebenslauf, die Werke, die Charakterisierung festgestellt hat, so daß sofort die Künstlerpersönlichkeit abgeschlossen vorliegt. — Nach den Lehr- und Wanderjahren (Wien, Salzburg, München, Rheinland, Mannheim) kam er 1756 nach Würzburg, wo er (1771 zum fürstbischöflichen Hofbildhauer ernannt) erst 1806 starb. — Seine Hauptwerke sind der Stationsweg auf dem Nikolausberg, die „Schneidwaar" für die Zimmer der Residenz, die Ausstattung der Hofgärten, die Hauptstiege der Residenz, die Kolonadenfiguren, die Vestibülfiguren, die Altäre usw. zu Retzbach und Rohrbach, zu Ebrach und im Würzburger Dom etc. Dieses überaus fruchtbare Schaffen wird durch mancherlei Wandlungen und Fortschritte bezeichnet, die vom Verfasser mit großer Aufmerksamkeit verfolgt werden. Wenig beeinflußt von der Wiener Richtung, ergab Wagner sich zunächst dem durch die Auveras markierten Rokoko, aus dessen etwas wilder Art er bald den Weg zur Ruhe und Einfachheit fand, im Anschlusse an die Natur, wie an die Antike; die weicheren Töne, wie sie den ihm so geläufigen weiblichen Figuren und Kindergestalten entsprachen, paßten zu seinem etwas sentimentalen Naturell. Hätte nicht das Zuviel und Zuvielerlei der Bestellungen ihn zu einer Art von Massenproduktion verleitet, so würde er seinen französischen Zeitgenossen zum ebenbürtigen Konkurrenten sich entwickelt haben. Schnütgen.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Von diesem für die weiteste Verbreitung bestimmten, daher ungemein wohlfeilen Werk, dessen Programm bei der Besprechung der beiden ersten

Bände (Raffael und Rembrandt) Sp. 29/30 dieses Jahrgangs mitgeteilt wurde, sind zwei weitere Bände erschienen, Tizian und Dürer, in denen die Anordnung: Biographische Einleitung, Folge der Tafeln, (zunächst der authentischen, dann der zweifelhaften), mit umfänglichen Unterschriften, zuletzt sorgsame Orientierungsregister (chronologisches Verzeichnis, Aufbewahrungsorte und Besitzer, Verzeichnis nach den Gegenständen), genau beibehalten ist, mit Einschluß des vortrefflichen Einbandes. Da den Autotypien gute neue Aufnahmen zugrunde liegen, so leisten sie hinsichtlich der Klarheit und Schärfe, was von ihnen verlangt werden kann.

III. Bd. Tizian. Des Meisters Gemälde in 230 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Oskar Fischel. (Geb. Mk. 6.) — Ein ungewöhnlich langes, ungemein glänzendes Künstlerleben entfaltet sich hier, anfangs beeinflußt von Bellini und Giorgione, bald aber durchaus selbständig und eigenartig, zum Barock überleitend. Der Biograph versteht es, die Entwicklung darzulegen, an den Gemälden den Fortschritt illustrierend, seine feinen kunstkritischen Anschauungen und Urteile begründend.

IV. Bd. Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Valentin Scherer. (Geb. Mk. 10) — Das ganze Lebenswerk des großen Nürnberger Künstlers, der mit Recht als der Meister in der Wiedergabe deutschen Empfindens gilt, ist hier wiedergegeben, auf 68 (bezw. 80) Seiten seine Gemälde, auf 72 seine Kupferstiche, auf 170 (bezw. 205) seine Holzschnitte, und verschiedene Handzeichnungen illustrieren die Einleitung, die ein zutreffendes Bild von dem Schaffen und Wesen des großen, vielseitigen Künstlers geben. Dieser hat mehr noch durch seine graphischen Blätter wie durch seine Tafelbilder die Kraft seines Geistes, die Fertigkeit seiner Hand verraten, und gewaltigen Einfluß auf seine Zeitgenossen ausgeübt, den der Biograph in knapper Form und objektiver Würdigung behandelt.

Sch.

Peintures Ecclésiastiques du Moyen-Age de l'époque d'art de Jan van Scorel et P. van Oostzaanen, 1490—1560, publiées sous les auspices de Gustave van Kalcken et accompagnées de notices de Mons. le Chev. Dr. J. Six. Haarlem, H. Kleinmann & Cie. (Preis 66 Mk.)

Holzgewölbe mit Rippen hat die Spätgotik namentlich in Holland verwendet; einige derselben sind mit figürlichen Malereien ausgestattet, die sich aber auf Nord-Holland mit Einschluß von Utrecht beschränken und auf die Kirchen von St. Pancratius zu Enkhuizen (1484), von St. Agnes zu Utrecht (1516), St. Vitus zu Naarden (1518), von St. Laurentius zu Alkmaar (1519), von St. Maria zu Hoorn (1522), von St. Ursula zu Warmenhuizen (1525). Zumeist sind die einfachen Farben mit starken Konturen direkt auf das Holz übertragen, so daß eine teppichartige Wirkung entsteht, zuweilen auf Kreidegrund, der mehr den Eindruck bemalten Papiers bewirkt. Von den drei Kirchen zu Naarden, Warmenhuizen und Alkmaar ist es dem bekanntlich sehr leistungsfähigen Kunstverlage von Kleinmann gelungen, die Gewölbemalereien trotz der durch mangelhafte Erhaltung und Beleuchtung verursachten Schwierigkeiten photographisch aufzunehmen und in guten Lichtdrucken auf 49 Foliotafeln wiederzugeben, denen zu Vergleichszwecken noch ein Korporationsbild von Claesz und fünf Gemälde von Cornelius Buys beigefügt sind. Den Naardener Malereien der sechs Langhaus-, der beiden Querschiff- und der drei Chorfelder mit 11 Typen und Antitypen des Leidens, der Auferstehung, der Geistessendung, und der Abside mit dem letzten Gericht sind 29 Tafeln gewidmet, deren Darstellungen von van Kalcken erklärt, von Six hinsichtlich des Meisters in eingehender kunsthistorischer Prüfung beschrieben werden, mit der Betonung des Allard Claesz. — Die Gemälde von Warmenhuizen sind auf 9 Tafeln reproduziert, von denen vier Szenen aus dem Leben Abrahams und der Israeliten bieten, fünf wiederum die ausführliche Darstellung des jüngsten Gerichtes, höchst wahrscheinlich Arbeiten des Scorel. — Die letzten 10 Tafeln zeigen sowohl in Gesamt- wie in Teil-Aufnahmen, die ungemein figurenreichen, lebhaft bewegten Gruppen des letzten Gerichtes die von Alkmaar neuerdings in das Rijksmuseum übertragen sind. Aus der genealogischen Zusammenstellung der Künstlerfamilien Buys zu Alkmaar und van Oostzaanen zu Amsterdam zieht der Verfasser seine Schlüsse zu gunsten des letzteren. — Die vorzügliche Veröffentlichung dieser eigenartigen Gemäldezyklen, die von der Geschicklichkeit der spätgotischen und Frührenaissance-Meister in Holland, die schwierigsten Szenen in festen Konturen auf das Holz zu schreiben und zu kolorieren, glänzendes Zeugnis ablegen, ist dankbarst zu begrüßen aus kunstgeschichtlichen und ikonographischen, aber auch aus praktischen Gründen, weil sie nämlich den Wunsch nähren nach ähnlicher Behandlung, also nach ähnlichen handfesten Künstlern.

Schnütgen.

Die Storia dell' arte italiana von Adolfo Venturi, Verlag von Hoepli in Mailand, deren I. Band hier XIV., 90/91 besprochen wurde, erscheint viel langsamer, als der Verfasser und mit ihm mancher Kunstfreund, auch in Deuschland, erwartet hatte; sie wächst zugleich weit hinaus über den für sie vorgesehenen Umfang. Inzwischen sind nur zwei weitere Bände ausgegeben: II. Dall' arte barbarica alla romanica, 674 Seiten mit 506 Illustrationen (20 lire) und III. L'arte romanica, 1614 Seiten mit 900 Abbildungen (30 lire).

Im II. Band handelt das I. Kapitel von der altgotischen Kunst in Rußland und Italien, von den Anfängen der langobardischen Kunst, und hier bilden metallisches Gerät und emaillierter Schmuck die Hauptgegenstände der Erörterung; mit den langobardischen Schöpfungen in den verschiedenen Kunstzweigen beschäftigt sich vornehmlich das II. Kapitel, das III. namentlich mit dem von Venturi gewiß nicht überschätzten byzantinischen Einflufs in Italien, wie in Sizilien. — Der III. Band umfaßt die romanische Kunst, wie sie in der Lombardei (I. Kapitel) eingesetzt, in Sizilien und Süd-Italien (II. Kapitel) sich weiter entwickelt, in Mittel-Italien (III. Kapitel) ihren Abschluß gefunden hat, alle Kunstzweige in glänzender Entfaltung umfassend. — Kunstdenkmäler des In- und Auslandes, in einem Einleitungsregister streng geschieden, werden als Beweisstücke herangeholt und

abgebildet, wenn auch der Zusammenhang stellenweise sehr lose ist, und ein ganz enormer Bilder-Apparat ist aufgeboten, der ausschließlich der Photographie zu danken, in Aufnahmen und Reproduktionen verschiedener Güte; fast zu verschwenderisch hat die camera obscura hinsichtlich mancher Details gewaltet. Die Fülle des Belegmaterials verleiht dem Werke auch für das Studium außerhalb des Landes einen hohen Wert. Dieser wird noch gesteigert durch manche Einzelbeschreibung, in welcher der Verfasser, dank seinen enormen Detailkenntnissen, eine große Meisterschaft entwickelt. Weniger tritt diese zu tage in bezug auf die Zusammenfassung der Gruppen, wie auch durch den Mangel kleinerer Abteilungen die Übersicht erschwert wird. Nicht nur für den engeren Kreis der Kunsthistoriker, auch für den viel weiteren, für den der Verfasser mit seinem eminenten Belehrungsdrange sein großes Werk bestimmt hat, würde sich eine schärfere Systematisierung empfehlen.

Die von demselben Verfasser geleitete, unter der Redaktion von P. Taesca monatlich im Verlage Daneri Hoepli erscheinende L'arte Rivista di storia dell' arte mediaevale e moderna hat mit dem VII. Jahrgang eine neue Serie begonnen, von deren I. Band bereits acht Hefte vorliegen. Hervorragende Mitarbeiter, wie Rossi, Testi, Frizzoni, Muñoz, Bouchat, Cipalla, Brunelli, liefern an der Hand zahlreicher, vorzüglicher Abbildungen die kritischen Beschreibungen mittelalterlicher Kunstdenkmäler, namentlich Gemälde, (auch vereinzelter neuer Kunstwerke); Miszellen, Notizen usw. informieren in ausgiebigstem Maße über interessante Entdeckungen und ähnliches, so dafs hier auch für die deutschen Kunstinteressenten reiche Ausbeute winkt.

B.

Geschichte der Metallkunst von Dr. Herm. Lüer u. Dr. Max Creutz. Zwei Bände. I. Band: Kunstgeschichte der unedlen Metalle: Schmiedeeisen, Gußeisen, Bronze, Zinn, Blei und Zink, bearbeitet von Lüer. Mit 445 in den Text gedruckten Abbildungen. Stuttgart 1904. Ferdinand Enke. (Preis 28 Mk.)

Daß die beiden, schon durch ihren Zusammenhang mit dem Berliner Kunstgewerbemuseum vorzüglich geschulten Gelehrten sich entschlossen haben, das so weit zerstreute, so wenig beschriebene und im Zusammenhange noch nicht gewürdigte Material für die Geschichte der Metallkunst hinsichtlich seiner charakteristischen Erzeugnisse zu sammeln, um es nach den Jahrhunderten gemäß seiner Bestimmung zu ordnen und nach seiner bezüglichen Entwicklung in den einzelnen Kulturländern des Abendlandes zu prüfen, ist dankbarst zu begrüßen — Die unedlen Metalle eröffnen den Reigen; bei ihnen sind ausgeschieden die bereits eingehend behandelten Zweige der Waffen, Glocken, Medaillen, Plaketten. — Die drei Hauptgruppen: Eisen, Bronze, Blei sind nach den Jahrhunderten abgeteilt, und diese Scheidung mag im allgemeinen den Vorzug verdienen vor der stilistischen, obwohl die letztere in manchen Fällen, z. B. beim XIII. Jahrh., die Charakterisierung erleichtert. Daß beim Eisen, bei dem im Anhang endlich auch die bislang zu Unrecht unterschätzte Gußeisenkunst zur Geltung kommt, innerhalb der zeitlichen Scheidung die Verwendungsart die weitere Einteilung bewirkt, ist schon durch den Umstand begründet, daß hier die Zurückführung auf Länder, oder gar Meister wenigstens einstweilen noch unmöglich ist. — Sehr viel günstiger sind gerade diese Umstände bei der Bronze, bei der deswegen innerhalb der Jahrhunderte die einzelnen Länder in den Vordergrund gerückt sind; in diesem Rahmen ist es dem Verfasser gelungen, zu manchem hervorragenden Werk den bis dahin kaum beachteten Meister zu nennen, oder die Ursprungszeit genau festzustellen, wie dem Verfasser sich auch aus der Durchforschung alter Abbildungen mancher neue Gesichtspunkt ergeben hat. — Beim Blei, Zinn und Zink ist, auf Kosten des schon öfters behandelten Kleingeräts, die Rundplastik betont, und auf diesem Gebiet überrascht die Fülle des Materials auch größerer Gefäße (unter denen der Taufbrunnen im Dom zu Gnesen Erwähnung verdient hätte). — Sämtliche Gruppen sind bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts fortgeführt, mit Ausnahme des im letzten Jahrhundert zwar mächtig geförderten, aber hinsichtlich seiner Entstehungsstätten noch nicht hinreichend erkennbaren Schmiedeeisens. — Das umfassende Abbildungsmaterial ist mit voller Beherrschung des Stoffes zusammengestellt und zumeist der Photographie zu danken, so daß es an Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt. — Dem II. Bande darf mit Vertrauen entgegengesehen werden.

R.

Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker für Studierende, Fabrikanten, Kaufleute, Sammler und Zeichner der Gewebe, Stickereien, Spitzen, Teppiche und dergl., sowie für Schule und Haus bearbeitet von Max Heiden, Berlin. Mit 16 Tafeln und 356 in den Text gedruckten Abbildungen. Stuttgart 1904. Ferdinand Enke. (Preis 20 Mk., geb. 22,50 Mk.)

Die Textilkunde ist eigentlich eine zu junge Wissenschaft, als daß sie schon reif wäre für ein Handwörterbuch, aber ihr Fortschritt in den letzten Jahrzehnten und das entsprechend gewachsene Interesse haben das Bedürfnis nach einem solchen, als dem schnellsten und leichtesten Orientierungsmittel geweckt. Wenn der Verfasser ihm entgegenkam, konnte er sich auf vieljährige und vielseitige Erfahrungen berufen. Als ihr Ergebnis erscheint das vorliegende umfängliche, ungemein inhaltreiche Buch, dem als dem ersten Versuche auf diesem Gebiete ein gutes Zeugnis ausgestellt werden darf. Der Verfasser hat seinen Rahmen mit Recht sehr weit gespannt, weder der Zeit noch dem Umfange nach irgend etwas ausgeschlossen, was in diesen Rahmen paßt. Alle gewebten, gedruckten, gewirkten, gestickten, geklöppelten, genähten und geknüpften Stoffe, also sämtliche Erzeugnisse der Weberei, Stickerei, Spitzen- und Teppichindustrie, auch des Zeugdrucks, sind berücksichtigt, wie nach ihrer technischen und stilistischen, so nach ihrer lokalen und zeitlichen Richtung, also auch ihrer örtlichen und temporären Ursprungsseite. Alle Orte, in denen diese Techniken im Laufe der Jahrhunderte bis jetzt gepflegt wurden, erscheinen in ihrer historischen Entwickelung, alle Techniken werden beschrieben, und die stilistischen Formen in denen sie

Ausdruck gewonnen haben, durch ihre ganze Geschichte verfolgt, an der Hand von zahlreichen Abbildungen, die teils auf Photographien, teils auf Zeichnungen beruhend, ein überaus reiches, vielseitiges Material darstellen. Diese „Abbildungen“ werden im unmittelbaren Anschluß an die Wörtererklärungen erläutert und sofort die Literaturnachweise geboten, mögen sie Geschichte und Technik oder Vorlagenwerke betreffen. Ungemein umfassend ist daher das Gebotene; das im ersten Wurf Übersehene, oder nicht hinreichend Betonte (z. B. hinsichtlich der Färbstoffe, einzelner Sticharten, der alten Inventarien usw.) nicht zu urgieren. — Die große Gemeinde, für die der Verfasser sein Werk bestimmt hat, wird dankbar das aus so enormer Zerstreutheit gesammelte Lehrmaterial begrüßen und bald eine II. Auflage ermöglichen, die bei einem derartigen Wörterbuch immer eine stark verbesserte und vermehrte sein wird.

Schnütgen.

Rembrandt; 38 Radierungen versendet die „Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrts-Einrichtungen“ in Berlin SW 11. Diese von Dr. P. Schubring in einem Kleinfoliohefte zusammengestellten Abbildungen, zumeist biblische Darstellungen, außerdem Porträts und Landschaften, sind in Partien für nur 25 Pf. zu beziehen, so daß ihr Hauptzweck, als Vorlagen bei Vorträgen benutzt zu werden, leicht erreicht werden kann.

Im Anschlusse daran sei auf Rembrandt: Vortrag zu einer Serie von 60 Laternen-Bildern hingewiesen, der in Heft VI der Projektions-Vorträge aus der Kunstgeschichte von der Sciopticonfabrik für Laternenbilder Ed. Liesegang in Düsseldorf geboten wird, mit der leihweisen Überlassung des betreffenden Apparates.

H.

Johann Melchior Dinglinger und seine Werke von Jean Louis Sponsel. Mit 20 Abbildungen. Aus Anlaß der Enthüllung der Dinglinger-Gedenktafel am Geburtshause des Künstlers in Biberach a. d. Riß gewidmet von dem Vorsitzenden des Vereins der Juweliere, Gold- und Silberschmiede Württembergs, Emil Foehr. — Stuttgart, Metzlersche Buchdruckerei 1904.

Der vorzügliche Vortrag, mit dem Sponsel den deutschen Goldschmiedetag zu Dresden im Herbst 1902 begrüßte, ist erst jetzt als Festgabe zur Veröffentlichung gelangt. Sie ist dem 1664 zu Biberach geborenen, 1731 zu Dresden gestorbenen Goldschmied und Juwelier gewidmet, dessen Namen mit dem des kunstsinnigen Fürsten August des Starken, sowie mit dem Grünen Gewölbe in Dresden aufs innigste verknüpft ist. Aus einer Messerschmiedefamilie hervorgegangen, widmete er sich mit seinen beiden jüngeren Brüdern Georg Friedrich und Georg Christoph der Goldschmiedekunst, als deren Meister er 1693 in die Dresdener Innung aufgenommen wurde. Seine zahlreichen Arbeiten: Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände der mannigfachsten Art, die, unter Verwertung mancher interessanten urkundlichen Notizen, nach Maßgabe ihrer Entstehungszeit hier zum ersten Male zusammengestellt werden, zeichnen sich durch Reichtum und Delikatesse, durch grofse Bravour in Menschen- und Tierdarstellungen, höchste Kunstfertigkeit in Email- und Juwelenschmuck als das Glanzvollste und Vornehmste, wenn auch nicht gerade als das Stilreinste und Edelste aus, was die erste Hälfte des XVIII. Jahrh. auf diesem Gebiete in Deutschland hervorgebracht hat. In 16 Abbildungen, zu denen noch Porträt, sowie Stadtbild von Biberach und Geburtshaus nebst neuer Gedenktafel hinzutreten, sind die Haupttypen des Meisters vertreten, dem dieses Denkmal gesetzt zu haben, ein großes Verdienst ist.

Schnütgen.

Vom Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie führt Fasc. V. den Artikel Alexandrie zu Ende; erörtert hinsichtlich der Aliscamps das Legendarische und Epigraphische; das Alleluja als Gesang wie als liturgische Akklamation; widmet dem Gesang und der Vokalisierung des Alphabets in der Liturgie wie der Griechen und Römer so besonders der Gnostiker eine sehr eingehende, auch musikalisch hochinteressante Untersuchung; die Alumni erscheinen bei den Heiden als ausgesetzte Kinder, bei den Christen als Pfleglinge in neuer Beleuchtung; die Bedeutung der Ama (Äbtissin) bei den Kopten, Christen, Lateinern wird aus zahlreichen Inschriften nachgewiesen; der Ambo, sein Ursprung, seine Entwicklung, Benutzung wird gründlich geprüft; der hl. Ambrosius wird als Hymnograph gefeiert, dem Gesang, dem Ritus, der Basilika, die seinen Namen tragen, sehr eingehende Aufmerksamkeit geschenkt; der Artikel Ame behandelt die Seele in bezug auf ihre Typen, ihre Wanderung, ihre Symbolik als Taube, Orant usw., ihre Verbindung mit dem Körper, ihr Gericht (den Schluß dem folgenden Fasc. überlassend). — Die meisten, namentlich die umfänglicheren Artikel, rühren von Leclercq her, dessen Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit sich glänzend bewähren. — Die Illustrationen sind so zahlreich, dafs sie bereits die Nummer 352 erreicht haben.

S.

Weltgeschichte in Charakterbildern. Mohammed. Die weltgeschichtliche Bedeutung Arabiens. Von Dr. Hubert Grimme. Mit einer Karte und 60 Abbildungen. München 1904, Verlag Kirchheim. (Preis in Leinenband Mk. 4.)

Die Geschichte Arabiens vor Mohammed war bis vor einigen Jahrzehnten ein verschlossenes Buch; jetzt ist es, dank namentlich unternehmenden deutschen Forschern, geöffnet, wenn auch nicht ganz, und Grimme gilt als einer ihrer besten Kenner. Im I. Abschnitt prüft er die politische Geschichte Arabiens bis Mohammed: die Einwanderungen der afrikanischen Semiten, die Auswanderungen nach Babylonien und Syrien, die inneren Gestaltungen auf Grund der maanischen und fabäischen Inschriften, endlich die byzantinisch-abessynischen und persischen Einflüsse. — Im II. Abschnitt, zur Kultur, werden die geringen religiösen, die besseren sozialen, die vornehmlich in der Pflege monumentaler Inschriften und Ornamente bestehenden künstlerischen Zustände behandelt, zuletzt im Anschluß an judaisierende Einflüsse die Erscheinungen von Propheten — Als solcher tritt im III Abschnitt Mohammed zu Mekka auf mit spär-

licher religiöser Veranlagung, aber mit sozialen und ethischen, zuletzt mit politischen Bestrebungen, die ihn nach Medina trieben (IV. Abschnitt), von wo er Mekka eroberte, zum Sitze seines Thrones, zum Ausgangspunkte seiner gewaltigen Eroberungen machte, zur Residenz des so schnell und weit sich ausdehnenden Kalifenreiches. — Dieses und vieles andere wird in fesselnder Sprache dargelegt und durch viele Abbildungen von Inschriften, Bauten, Städten usw. erläutert. G.

Seemann's: „Meister der Farbe" haben im monatlichen Erscheinen wiederum 4 Hefte (VI bis IX) gezeitigt, die im bunten Wechsel der Länder und der Richtungen von hervorragenden Koloristen je ein Bild bringen, eingeführt von durchweg zutreffender Charakterisierung durch die verschiedensten Federn. Genreszenen und Stilleben wechseln mit Porträts, Landschaften mit Straßenszenen und selbst an Architekturstücken fehlt es nicht; jedoch kommt „der Stephansdom" von Rudolf von Alt trotz seiner guten Stimmung hinsichtlich seiner plastischen Wirkung nicht hinreichend zur Geltung. Der „Frühling" von Sir Lawrence Alma Tadema ist ungemein fein in der Abtönung, fast noch duftiger die zu phantastische „Sehnsucht" von Hans Thoma, und die „Erinnerung an das Théâtre Gymnase" von A. von Menzel; „der ungetreue Nachbar" von Holman Hunt und mehrere andere sind Muster kräftigster, bis zur Glut gesteigerter Tönung. — Man sieht es allen diesen Dreifarbendrucken an, mit welcher Hingebung und Sorgfalt sie behandelt sind, wie der Erfolg zur Wahl immer schwierigerer Aufgaben ermutigt hat. — Für die 12 Monatshefte mit je 6 Tafeln, in deren Verständnis je die Textseite durchweg gut einführt, erscheinen 24 Mk. als mäßiger Preis.

Die Malerfarben, Mal- und Bindemitte und ihre Verwendung in der Maltechnik Zur Belehrung über die chemisch-technischen Grundlagen der Malerei für Kunstschulen, Kunst- und Dekorationsmaler. Von Dr. Friedrich Linke, Professor der Chemie in Wien. Stuttgart 1904. Paul Neff. (Preis 3,50 Mk.)

Der Vorzug dieses Buches besteht darin, daß es bei der Bewertung der Farben und ihrer Bindemittel nicht nur die Empirie, sondern in erster Linie die Chemie zu Hilfe nimmt als allein zuverlässige Grundlage. Deswegen werden zuerst deren Grundlehren in knapper, populärer Fassung vorgetragen, die wichtigsten chemischen Elemente und Verbindungen beschrieben. Sodann werden die Farbstoffe der Malerfarben hinsichtlich ihrer charakteristischen chemischen Merkmale geprüft, eine lange Reihe sorgsamer Untersuchungen und Darlegungen. Endlich werden die Bindemittel, Malmittel, Malmethoden dargelegt, also die Fette und Öle, die Firnisse, Lacke usw., die Wasser-, Tempera, Kaseïn-, Fresko-, Stereochromie-Malerei. Die Klarheit und Bestimmtheit, mit der die Untersuchungen auf Grund langjähriger Lehrtätigkeit vorgetragen werden, sind geeignet, denselben Vertrauen zu erwerben in bezug auf die Versuche und die Erfolge. G.

Befruchtung oder Zersetzung? Gedanken eines Malers über die fruchtbaren Gegensätze in der Kunst und Kultur. Von L. H. W. Klingender, Kommissionsverl. Lattmann. Goslar 1904. (Preis 3 Mk.)

Die Beobachtung der modernen Kunstbestrebungen hat den Verfasser zu eigenartigen Ideen über den Zusammenhang der Kunst und Kultur angeregt; er entwickelt dieselben in gewandter Sprache. Von der Harmonie in der Natur und Kunst ausgehend, für die er das Gefühl als Hauptfaktor reklamiert, erläutert er jene durch die Malerei, ihre Mittel und Ziele. Sodann redet er den Modernen in der Kunst das Wort in besonderer Betonung der Individualität, aber unter Hervorhebung der öffentlichen Interessen und der Ethik, die von ihnen gefordert wird. Dem Verhältnis der Kunst zu den anderen Kulturfaktoren nebst dem sinnlichen Element in ihr ist das V. Kapitel gewidmet, das letzte dem Vergleich der griechischen und asiatischen Lebensanschauungen als Grundlagen für die Richtungen, die ihren Ausdruck finden im neuen Stil. Dieser hat dem Verfasser die Feder in die Hand gedrückt, und seine Auslassungen enthalten manchen beachtenswerten Gedanken. B.

Kirchliche Schreiner- und Holzbildhauer-Arbeiten. 45 Vorlagen auf 24 Tafeln von Hermann Houben, Architekt. Ravensburg, Verlag von Otto Maier. (Preis in schöner Mappe 12 Mk.)

Von diesem Vorlagen-Werke sind mir nur die vier ersten Tafeln (im Format 40/30 *cm*) geschickt: Entwürfe zu Hochaltar und Kanzel in hochgotischer, Kommunionbank in frühgotischer und romanischer Stilart, 8 Wangen gotisierender Kirchenbänke. Dieselben sind mit der Feder flott, aber klar gezeichnet, die wenigen figürlichen Beigaben nur skizzenhaft, so daß deren Stilart kaum kenntlich ist. Bei dem Altar ist (was so häufig begegnet) die Predella durch die Leuchterbänke zerhackt, die Bekrönung des Aufsatzes zu luftig und schablonenhaft. Dasselbe gilt von der Kanzel, deren Bütte zu enge erscheint. Bei der romanischen Kommunionbank wirkt die Abwechslung von Füllungen und Arkaturen nicht günstig. Die Wangen verdienen zumeist Lob hinsichtlich der Ornamente, wie der Silhouette.

Man sieht es den Vorlagen an, daß der Künstler mit den Stilgesetzen des Holzes, speziell des Eichenholzes vertraut, auch mit kirchlichen Holzmöbeln des Mittelalters nicht unbekannt ist; daher fehlt es in seinen Vorlagen nicht an brauchbaren Motiven. Wenn die ausübenden Bildhauer sich dieser in Verbindung mit dem Studium der alten Vorbilder bemächtigen, so dürfte es ihnen gelingen, für das Heiligtum gute Ausstattungsgegenstände anzufertigen, ohne nur Kopien zu liefern, vor denen energisch gewarnt werden muſs. B.

Die Kunst des Jahres. Deutsche Kunst-Ausstellungen 1904. München, Verlag F. Bruckmann. (Preis 5 Mk.)

Zum dritten Male erscheint in schöner Fassung dieser Jahresbericht, jetzt noch prompter und noch vollkommener. Auf 159 Tafeln sind 250 Gemälde und Skulpturen abgebildet, die den diesjährigen Aus-

stellungen entnommen, daher sehr geeignet sind, über den gegenwärtigen Stand dieser beiden Kunstzweige in den Kulturländern zu informieren. Obwohl bei der Auswahl ein gewisser Ernst gewaltet hat, hätte doch einzelnes wegfallen sollen, was sich für den (durch den ungemein wohlfeilen Preis angezogenen) Familientisch minder eignet. R.

Hochland, die von Karl Muth herausgegebene, im Köselschen Verlag erscheinende vornehme Monatsschrift, hat ihren I. Jahrgang beendet, auf den sie hinsichtlich der Leistungen wie des Erfolges mit Befriedigung zurückblicken darf. Innerhalb des Rahmens, in den sie gespannt ist, hat sie die bedeutendsten Kräfte auf dem Gebiete der Philosophie, der Welt-, Zeit-, Kulturgeschichte, der Geographie, Literatur usw. zu gewinnen und an sich zu fesseln verstanden, auch die Kunst wiederholt berücksichtigt, und in den Schlußrubriken: „Kleine Bausteine", „Kritik", „Hochland - Echo", „Rundschau" allerlei brennende Fragen erörtert, in Verhältnissen aktueller Art ein Wort mitgeredet. Mannigfaltigkeit des Stoffes, Mäßigung in der Form, Gewandtheit in der Darstellung dürfen als ihre auszeichnenden Merkmale bezeichnet werden. R.

Literarische Warte. Diese von Dr. Lohr bei der Allgemeinen Verlagsgesellschaft m. b. H. in München begründete und herausgegebene Monatsschrift für schöne Literatur hat sich in ihrem vor kurzem abgeschlossenen V. Jahrgang nach den verschiedenen Richtungen ihres Programmes wohl bewährt. Mit Hilfe eines ansehnlichen Stabes von Mitarbeitern, in dem die jüngeren Kräfte immer mehr durch erfahrene ersetzt worden sind, haben die Novellen, kleinen Dramen usw. gute Vertretung gefunden, auch die Gedichte an Wert zugenommen; einen breiten Boden hat die Kritik gewonnen, von der die Literaturerscheinungen nicht nur einzeln, sondern auch im Zusammenhange gewürdigt, namentlich auch einzelnen hervorragenden Literaten besondere Artikel gewidmet werden. Nach dieser Richtung hin erscheint weitere Pflege besonders erwünscht im Sinne der Unbefangenheit und des Freimutes, die das Ganze beherrschen. Die Exkurse auf das Gebiet der Kunst sind zumeist durch besondere Bestrebungen, auch solche polemischer Art, veranlaßt worden, daher von minderer Bedeutung. R.

Kind und Kunst, die neue, im letzten Heft angezeigte Monatsschrift, entwickelt sich gut, indem schon gleich das II. Heft drei sehr praktisch angelegte, reich illustrierte neue Themate einführt: „Kindliche Modellier-Arbeiten" von Max Osborn, „Die Puppe als Spielzeug für das Kind" (aus dem Germanischen Museum) von Hans Boesch, „Das Kind als Künstler" (Zeichnungen eines siebenjährigen Mädchens, dessen Vater den gereimten Kommentar liefert). Auch der übrige Inhalt ist zweckentsprechend. Sch.

Ave Maria! Société St. Augustin zu Bruges. Im Anschlusse an die hier (Sp. 30/31) besprochenen Prachthefte Noël! Noël! und Alleluja! Alleluja! hat der rührige belgische Verlag für die unmittelbar bevorstehende Jubelfeier ein Heft desselben Formates, aber noch glänzenderer Ausstattung zu demselben Preise (von 2,50 Fr.) herausgegeben. — Eine ungemein farbenreiche Mandorlenfigur in breiter Bordüre bildet das Titelblatt, und die 16 weiteren Großfolioseiten begleiten das hehre Geheimnis durch die Jahrhunderte, indem Abhandlungen und Gedichte das Leben der Gottesmutter illustrieren, den Gnadenvorzug ihrer unbefleckten Empfängnis in seiner theologischen Entwicklung verfolgen. Die daran besonders beteiligten Gelehrten (auch Feldherrn), besonders die drei glorreichen Päpste erscheinen in Abbildungen, und farbige wie eintönige Bilder erläutern den Text, zumeist vortreffliche Wiedergaben berühmter italienischer Gemälde, die in der Abwechslung mit flandrischen Bildern noch willkommener sein würden. Gerade die flämischen Miniaturen hinsichtlich dieses Geheimnisses zu erforschen, müßte eine sehr dankbare Aufgabe sein. G.

Kühlen's Kunstverlag versendet Abreißkalender für die katholische Familie (Preis 50 Pf.), Wand- und Blockkalender für das katholische Haus (Preis 75 Pf.). — Jener mit zahlreichen kirchlichen Notizen und erbaulichen Texten ausgestattet, hat als Rückwand das hl. Herz Jesu, bzw. die unbefleckt Empfangene, von der Freiin v. Oer anmutig und weich gemalte Kniestücke in gepreßter Farben- und Goldumrahmung. — Der Blockkalender mit literarischen Zitaten für jeden Tag bildet den Mittelpunkt eines in reichem Blumendekor gehaltenen ansprechenden Wandkalenders. G.

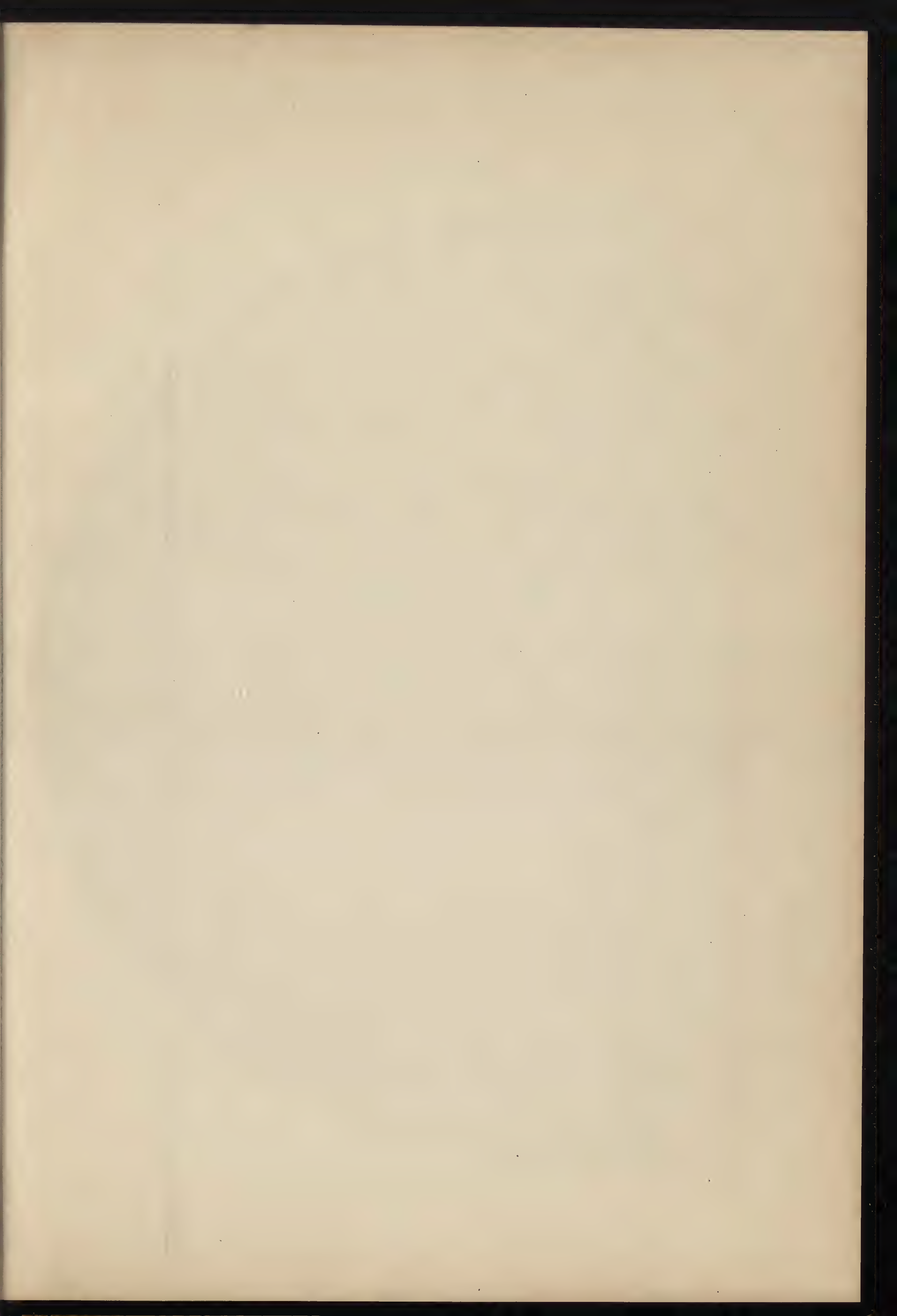
Regensburger Marien-Kalender für 1905. Pustet. (Preis 50 Pfg.)

Diesen XXXX. Jahrgang zeichnet besonderer Reichtum aus, wie hinsichtlich der belehrenden und erzählenden Aufsätze, unter denen „Die katholische Jubelfeier der Unbefleckten Empfängnis" von P. Hattler im Vordergrunde steht, so in bezug auf die Illustrationen, von denen der Farbendruck mit dem Tod des hl. Joseph von Fr. Schmalzl und das große Bild mit den Porträts sämtlicher Päpste hervorzuheben sind. G.

Angewandte Perspektive. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder von Max Kleiber. IV. Auflage. Mit 145 in den Text gedruckten und 7 Tafeln Abbildungen. J. J. Weber, Leipzig 1904. (Preis in Leinenband 3 Mk.)

Für die zeichnenden und malenden Künstler ist hier das Wesentliche der Linienperspektive zusammengestellt und durch zahlreiche Beispiele erläutert. Der Schattenperspektive ist ein eigener Abschnitt gewidmet, der zugleich über Reflexe und Spiegelbilder leicht verständliche Auskunft gibt. B.

Die Kunstanstalt Passavia in Passau hat drei von der Freiin v. Oer gemalte duftige und erbauliche Andachtsbildchen in Farbendruck wiedergegeben: das in der Landschaft anhebende Magnifikat; als Brustbilder: die Gottesmutter und die Schmerzensmutter mit dem Heiland. G.





Darstellung des stehenden Christus in der Absis von S. Maria Antiqua.

Abhandlungen.

Die Absisfresken in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum.

(Mit 2 Grundrissen und 1 Tafel.)



m Westabhang des Palatins gegen das Forum Romanum stand bis vor wenigen Jahren die im XVII. Jahrh. erneuerte, kleine Kirche S. Maria Liberatrice oder wie sie mit ihrem eigentlichen volleren Namen heifst, „S. Maria libera nos a poenis inferni". Im Jahre 1900 wurde diese Kirche, die den Nonnen von Torre de'Specchi gehörte, angekauft und ihre Zerstörung beschlossen.

Diese Kirche, die im Jahre 1600 c. neu aufgebaut worden war, hatte weder grofsen künstlerischen, noch historischen Wert, aber man wufste durch Ausgrabungen, die gelegentlich bei derselben gemacht wurden, dafs eine ältere und gröfsere mittelalterliche Kirche, von deren Ausgrabung man sich Grofses versprach, darunter liege. Man hat sich nicht getäuscht und ein wahrer Schatz für die christliche Archäologie ist hier gehoben worden. Als die Zerstörung der modernen kleinen Kirche vollendet war und die Ausgrabungen begannen, wufste man nicht einmal mit Sicherheit, auf welche der zahlreichen in dieser Gegend angegebenen Heiligtümer man stofsen würde, ob auf S. Silvester in lacu, auf S. Maria Antiqua, auf S. Andrea oder S. Antonio. L. Duchêsne schlofs, gegen Lanciani und Grisar, S. Maria Antiqua aus.

Die im Jahre 1900 zerstörte moderne Kirche, sie hatte just 300 Jahre gestanden, war an Stelle einer seit 1293 mit einem Benediktinerinnenkloster verbundenen Kapelle getreten, die wir auf einem Affresko des Sodoma in Monteoliveto Maggiore, dargestellt sehen. Aber auch diese Kirche hatte ihre Vorläuferin, von der freilich, und das schon seit dem frühesten Mittelalter, jede Spur verloren gegangen, ja deren Name selbst vergessen war. Der Ort selbst aber hiefs: „inferno" oder locus inferni; und die Kirche erhielt diesen Namen, indem sie bald S. Maria de Inferno oder „Libera nos a poenis inferni" genannt wurde. An den locus inferni knüpfte sich die Sage von der Besiegung des Drachen durch den h. Silvester, eine Sage, die vielleicht in Rom selbst, etwa im V. Jahrh. entstand, und die uns sowohl die „Legenda aurea", als Simon Metaphrastes (pr. Surius T, VI, 1052) in seiner „Vita S. Silvestri" erzählt. Der Anonymus Magliabecchianus weifs von diesem locus inferni. Er sagt: „Fuit locus unde Curtius armatus descendet in foveam: quia exinde Roma maxima per intus offendebatur cum multis aeris corruptione, — — et hic fuit templum Vestae et ibi junctum templum Palladis et legitur et hujus memoria in totum in legenda beati Silvestri."

Die Legende des h. Silvester in ihren verschiedenen Varianten erwähnt nun eine Höhle oder einen pestatmenden Abgrund (pestifero baratro, voragine), als Wohnung des Drachen. Nach der Legenda aurea führten 140 Stufen hinunter in die Höhle, die auch lacus genannt wird, (Reminiszenz an den lacus Curtius), nach einer andern Version (Siena, »Arch. Comm. Codex«, I, IV, 9) blofs fünfzig. Man fabelte da von einem gewölbten unterirdischen Gemache, reich mosaiziert, mit ehernen Pforten und einem Altar mit dem ehernen Bild einer Schlange. Unter diesem Altar hätte der Drache gelegen, dem monatlich einmal von den Vestalinnen, die ihr Kloster über dem lacus hatten, Opferkuchen dargebracht wurden. Als Konstantin das Christentum zur Staatsreligion erklärte, hätten die heidnischen Priester dem Kaiser gemeldet, dafs der Drache, seitdem ihm nicht mehr geopfert würde, mit seinem Pesthauch unzählige Menschen töte. Der h. Silvester hätte nun das Volk zum Gebete ermuntert, um der Pest Einhalt zu tun, sei aber dann selbst, wie ihm die hl. Apostel S. Petrus und Paulus im Traume befohlen, mit fünf Gefährten in den locus inferni hinuntergestiegen, wo er den Drachen mit dem Kreuzeszeichen gezähmt, ihm das Maul verbunden, versiegelt und befohlen habe, angekettet zu bleiben, bis an den jüngsten Tag.

Diese Legende, die an den bekannten passus der Apokalypse, Cap. XX, 2 bis 4, anklingt, symbolisiert in mehr als einer Weise, wie wir sehen werden, den endlichen Triumph der christlichen Kirche über den Drachen des Heidentums. Nicht mit Unrecht vermutete man schon früher, dafs die in der Legende an-

gegebenen Örtlichkeiten nicht ganz aus der Luft gegriffen sein möchten. Heute aber, wo der locus inferni beim Vestalenhaus, heute, wo der lacus Juturnae, der des Curtius, und die „longa refecta gradus" unter dem tausendjährigen Schutt zutage getreten sind, wissen wir auch, warum die Christen der triumphierenden Kirche diese uralten heidnischen Heiligtümer, die bis zur letzten Stunde Widerstand leisteten, als unsaubern Ort, als unheimlichen Ort der Dämonen betrachtete und warum die spätere Legende hier gerade sie, dem alten Feinde, dem Drachen, zur Wohnung und zum Gefängnis anwies.

So wurde der lacus oder Quell der Juturna zum lacus oder lacus inferni, und dem zerstörten Tempel der Vesta Mater, dem ehrwürdigsten Heiligtum des heidnischen Roms, wurde ein Oratorium der hl. Jungfrau entgegengestellt.

Die Legende erzählt, dafs schon S. Silvester über dem lacus eine Kirche erbaut und mit reichem Ablafs versehen habe. Eine Kirche oder Kapelle daselbst, die bald S. Salvatore in lacu, bald S. Silvestro in lacu heifst, wird öfters erwähnt und auf diese dachte man bei den Ausgrabungen des Jahres 1900 zu stofsen. Alle Erwartungen aber wurden übertroffen, als man auf die reiche Basilica und Diaconia der im Papstbuche erwähnten

„S. Maria Antiqua"

stiefs, auf die erste Marienkirche Roms, deren Bestätigung sich aus den daselbst gefundenen Inschriften ergab.

Schon im Jahre 1526 wurden, nach Lanciani, hier Grabungen vorgenommen, „pro cava fienda in horto ecclesie S. Mariae Liberatrici".

Zwanzig Jahre später wurde wiederum gegraben und bei dieser Gelegenheit die Frontseite des riesigen Saalbaues, der im Mittelalter „Palatium Catilinae", von den modernen Archäologen „Templum Divi Augusti" getauft ist, total zerstört. Im Jahre 1702 endlich, unter Klemens XI. erhielt ein gewisser Gianandrea Bianchi von der Oberin des Klosters der Nonnen von Torre de'Specchi,[1]) die Erlaubnis, nach Hausteinen, Ziegeln und Marmor zu graben und zwar im Garten hinter S. Maria Liberatrice unter den farnesischen Gärten (Palatin). Zum ersten Male stiefs man bei diesen Grabungen auf die längst verschollene S. Maria Antiqua, von der die Absis freigelegt, aber wiederum verschüttet wurde. Eine in Wasserfarben ausgeführte Zeichnung im Diarium des Valesius (im kapitolinischen Archiv) zeigt uns, freilich nur flüchtig gezeichnet, die damals freigelegte Absis mit ihrer figürlichen Dekoration, von der man über der Concha den Gekreuzigten mit Engeln, in der Concha aber drei grofse Figuren mit einer kleinern erkennen konnte. Links und rechts vom Halbrund der Absisnische je zwei stehende Figuren mit Nimben. Das Ganze ist in aufserordentlich kleinem Mafsstabe und undeutlich wiedergegeben, gerade noch ausreichend, um einen Anhalt geben zu können.

Obwohl nun, wie Venuti berichtet, im Jahre 1720 die Ausgrabungen weitergeführt wurden, (bei welcher Gelegenheit leider viel Kostbares vorweggenommen, oder doch beschädigt und zerstört wurde), und bis 1735 fortdauerten, mufste doch alles wieder verschüttet werden, da die Erben der Farnese, der Erschütterung ihrer Terrassenbauten wegen, Einsprache erhoben, und es mufs dies als ein wahres Glück betrachtet werden, da die Wiederauffindung in unsern Tagen, wo die grofsen Fortschritte in den Wissenschaften eine genauere Erforschung und Erklärung gestatten als damals, uns diesen archäologischen Schatz nach seinem wirklichen Werte schätzen lassen.

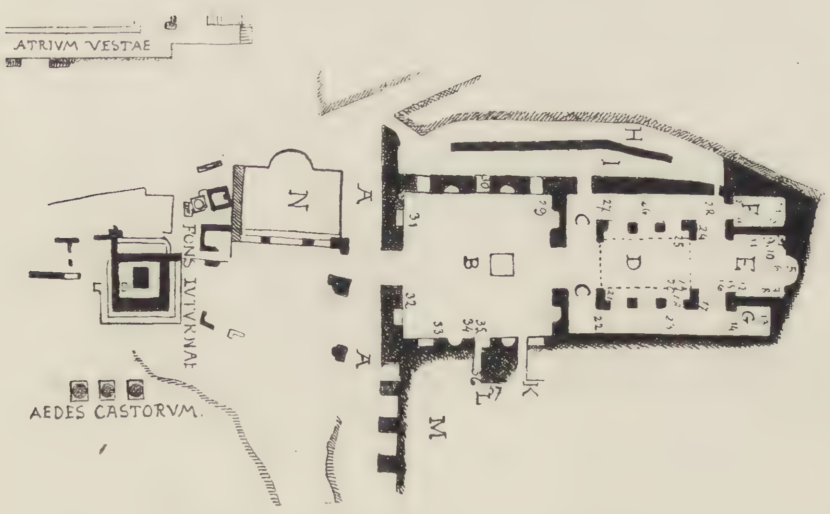
Bei den Ausgrabungen vom Jahr 1900 wurde endlich die ganze Kirche aufgedeckt, vorn das Presbyterium bis zum Vorhof, deren Malereien von der gröfsten Wichtigkeit für die Geschichte der frühchristlichen Kunst sind, und hinsichtlich der Absisfiguren uns ganz besonders beschäftigen sollen.

Die Kirche, zweifellos die im Liber Pontificalis erwähnte Sancta Maria Antiqua, wurde vielleicht schon im V. Jahrh., in dem grofsen Gebäudekomplex der domitianischen Bauten, am Fufse des Palatins (Westecke) eingebaut, genauer gesagt in der Flucht von Sälen, die sich hinter dem kolossalen Prachtsaal, der im Mittelalter palatium Catilinae, heute templum Divi Augusti genannt wird, und die nach Hülsens Meinung zur Bibliothek des kaiserlichen Palastes dienten. Nach Grisars Meinung hätte in diesen Sälen, schon bevor sie zur Kirche umgeschaffen wurden, ein kleines Oratorium

[1]) In deren Besitz das Grundstück mit der Kirche war.

[2]) Im Jahr 1882—83 stiefs man auf Malereien der unterirdischen Kirche, über welche zur Zeit Giov. Batt. De Rossi berichtete.

PALATIN.
CLIVVS VICTORIÆ
VESTA
longo refecta gradus
S. MARIA ANT.
BIBLIOTHEKA
APOLLO TEMENITES 50 pedum
AD MINERVAM
PISCINA
ORATORIVM 40 MARTYRVM
LACVS IVTVRNÆ
TEMPLVM NOVVM DIVI AVGVSTI
(AEDES DIVORVM)
Aedes Castorum
VICVS THVRARIVS (?)
PORTICVS.
VERTVMN
VICVS TVSCVS



Grundrisse des Gebäudekomplexes am Fuſse des Palatins.

bestanden und erst später wäre der ganze Komplex (Altrium Minervae und Quadriporticus) zur grofsartigen Basilika, die Papst Zacharias, Johannes VII. und Paulus I. mit Malereien schmückten, geworden. (Vgl. die Grundrisse.)

Vor den drei an der Rückseite des Gebäudes liegenden Sälen, schuf man den mittleren zum Presbyterium. Die seitlichen Säle wurden zu Kapellen ausgebildet, von denen die linke das berühmte Bild der Kreuzigung, mit dem Gekreuzigten in der Tunica (Colobium) zeigt, das aus der Zeit Johannes VII. stammt. Im mittleren, zum Presbyterium umgeschaffenen Saal, wurde eine halbrunde Absis in die Rückwand gehauen, gerade wie in der einst profanen Basilika des Esquilines, die zur Kirche des hl. Andreas (in Catabarbara) wurde. Wie Vorhof, Mittel- und Seitenschiffe, sind selbstverständlich Presbyterium und Absis reich mit Malereien geschmückt; die zum Teil trefflich, zum Teil nur in Fragmenten erhalten sind. Von höchstem Interesse sind hier die Fresken wie der Absiswand so der Nische, in der einst die sedia episcopalis stand. Wir beschäftigen uns heute nur mit den letztern. Sie sind die spätest ausgeführten, verdienen aber wegen ihres ganz eigenartigen Charakters besonders besprochen zu werden. Während die Absiswand an verschiedenen Stellen mehrere Stucklagen übereinander zeigt, ist in der Absis selbst deren nur eine bemerkbar. Wir bringen von dem Absisgemälde eine Abbildung, die hier zum ersten Male veröffentlicht wird, da sich die italienische Regierung die erste autorisierte Publikation der Ausgrabungen vorbehalten hat.[3]) Unsere Abbildung gibt uns nicht den gegenwärtigen Zustand, in dem auch eine Photographie wenig nützen würde, da gerade dieser Komposition am übelsten mitgespielt worden ist; sondern mit einigen Ergänzungen ungefähr den Zustand, indem sie Valesius (1702) sah. Heute erkennt man mit Mühe Teile der einzelnen Figuren, aus denen sie besteht, wie z.B. die Füfse, das Haupt und die rechte Hand der Mittelfigur, eine Flügelgruppe links, während rechts dieselbe besser und vollständiger erhalten ist. Am deutlichsten ist der ganze untere Teil bis zu den Knöcheln der Figuren, und noch lebhaft genug in den Farben, die zwar seit der Freilegung der Absis im Jahr 1900 etwas abgeblafst, aber doch noch deutlich zu erkennen sind. Was diese Malerei fast unkenntlich macht, ist ein dichtes Netz von Pickelhieben, von dem sie gleichsam überspannt ist; an einigen Stellen, speziell in der mittleren Zone, sind sie so dicht, dafs sich der Mörtel löste und herunterfiel.

Das Gemälde ist von mir mit grofser Geduld und Sorgfalt studiert worden, in allen seinen Teilen, und ich bin schliefslich zu andern Resultaten gekommen als diejenigen, die vor mir über dasselbe referierten.

Diese Resultate erlaube ich mir nun im folgenden darzulegen und dem Urteil Sachverständiger zu unterbreiten.

Einer der Ersten, der die Malereien von S. Maria Antiqua beschrieben, V. Federici, im »Archivio della societa di storia patria«, 1900, S. 517—62, wollte in der Absis einen kolossalen, thronenden Christus mit mehreren Heiligen, von denen sogar die Nimben erhalten, gesehen haben, sowie in kleineren Proportionen den mit der Inschrift versehenen Papst Paul I. mit dem viereckigen Nimbus. Pr. Grisar, in der »Civilta cattolica«, (1900, Spri. XVIII, vol. I), und Marucchi im N. Bullettino di archeologia christiana,[4]) sehen den sitzenden Pantokrator zwischen Seraphimen, den Papst Paul stehend zu Füfsen. Desgleichen Hülsen und Valeri.[5]) Hülsen sagt:[6])

In der Absis ist der thronende Christus, umgeben von Engeln und Anbetenden (!) gemalt. Zur Linken des Thrones, (!) die gleichfalls schon 1702 gesehene Figur des Papstes Paul mit viereckigem Nimbus. Man wunderte sich andrerseits darüber, dafs auf der Skizze im Diarium des Valesius, etwas unbestimmt, drei aufrechte Figuren sichtbar seien. War es Flüchtigkeit des Kopisten, oder war der stehende Christus vielleicht auf einer höheren Stuckschicht, die später abbröckelte, gemalt gewesen? — Vorsichtig sprachen wieder andere nur von einem kolossalen Christus, ohne „thronend" bei-

[3]) Diese vom Leiter der Ausgrabungen, dem rühmlichst bekannten Kommendator Giacomo Boni verfaßte Publikation soll demnächst in den »Notizie degli Scavi« erscheinen und wird in vorzüglicher photographischer Wiedergabe unter anderem auch dies Absisgemälde bringen, das wir sozusagen im Fluge erfaßt haben, da jede photograpische Reproduktion bis anhier streng untersagt wird.

[4]) (1901), S. 285—320.

[5]) Rivista d'Italia (1902), S. 700—712.

[6]) Ch. Hülsen, in »Mitth. d. K. D. archäol. Jnst. Röm. Abt.«, Bd. XVII, Heft 1 und im Sonderabdr. (Rom 1903), Löscher.

zufügen, nicht einer aber sprach von einer „stehenden“ Christusfigur.

Betrachten wir nun jede der vier Figuren für sich, denn vier sind es, nicht mehr und nicht weniger. Von der Christusfigur in der Mitte ist aufser der Büste, einem Stück des Armes und der rechten Hand fast nichts erhalten, als unten die mit Sandalen versehenen Füfse, die auf einem Scabellum stehen. Das Haupt, obwohl auch arg beschädigt, hebt sich mit seinem grofsen gelben Nimbus von einem dunkelblauen Hintergrund, der mit regelmäfsig verteilten, weifsen, blumenförmigen Sternen übersäet ist, ab, während die ganze Figur, von den Schultern abwärts bis zu den Knöcheln, vor einer in abwechselnd grüne und rote Felder abgeteilten Teppichwand steht. Von einem Throne ist auch nicht die Spur zu sehen, weder von der Lehne, noch von den Füfsen, und diese Throne pflegten doch recht massiv dargestellt zu werden. Es fehlt sogar der nötige Raum. Die Kissen des Thronsitzes, die immer sehr stark vorspringen, müfsten die Seraphimgruppe berühren oder doch auf der Seite, wo sie nicht durch die Figur des Papstes verdeckt sein konnten, sichtbar sein. Am deutlichsten aber zeigt die Standfigur den Faltengang des Palliums, das über der Tunica drappiert ist. Die Falten gehen nämlich von der rechten Seite, wo der Mantel sich enge den Hüften anschmiegt, zur rechten Schulter, wo sie unter der linken Achsel durchlaufen, um über die linke Schulter nach vorn, in perpendikulären Lagen herabzufallen. Ein gutes Stück von den fächerförmigen Falten, die sich von der Hüfte an über die Brust ziehen, sowie von den senkrecht der linken Schulter entfallenden, ist noch sichtbar. Ferner ist der hocherhobene Arm und die rechte Hand Christi mit gelösten Fingern wohl für einen sprechend Stehenden, nicht aber für den Thronenden, welcher gewöhnlich die Hand mit dem Redegestus nicht über die Brust erhoben hält, zulässig. Die Tunica, sowie das Pallium sind goldfarbig, wie auf dem Mosaik von S. Cosmas und Damian am Forum. Die ganze Haltung entspricht derjenigen des Himmelfahrtsbildes im Evangeliar des syrischen Mönches Rabulas (Laurenziana, Florenz). Höchst wahrscheinlich trug der Herr in seiner Linken, wie ebendaselbst eine Schriftrolle, von der aber nicht mehr eine Spur zu sehen ist, weshalb auf unserer Rekonstruktion ihre Ergänzung unterblieb. War diese Schrift nun aufgerollt, wie im Rabulasevangeliar oder geschlossen und gebunden, wie in S. Cosmas und Damian?

Die Frage scheint überflüssig, da nichts mehr davon erhalten ist. Links und rechts aber von der Absisnische waren und sind heute noch erhalten, je links und rechts übereinander in zwei Zonen, Gestalten von Heiligen mit langherabfallenden Spruchbändern, aufgerollten Pergamenten mit Resten der Inschriften; rechts zwei Köpfe mit Nimben und der Beischrift: *ὁ ἅγιος Γϱιγόϱιος ὁ Θεόλογος* u. *ὁ ἅγιος Βασίλιος,* in der zweiten Zone nur ein Nimbus mit der Beischrift: S. Augustinus, rechts in der ersten Zone: Johannes. Wenn diese Figuren gleichzeitig mit dem Absisbilde sind, so spräche das für ein aufgerolltes Schriftstück (so sehen wir es auch in St. Elia bei Nepi in der Hand des Herrn).

Das goldene Scabellum, der Schemel, auf dem die Füfse des Herrn stehen, mag wohl die meisten verführt haben, an einen Thron zu denken, der gar nicht existiert. In der Tat steht hier Christus, statt wie gewöhnlich, auf dem Fels mit den Paradiesesflüssen, (4 Quellen) oder freischwebend auf Wolken, hier auf einem goldenen Schemel, denn er befindet sich in einem Innenraume, im Tempel selbst, der durch die reiche Teppichwand genügend angedeutet ist. Der Herr der himmlischen Heerscharen, der seine Rechte triumphierend ausbreitet, in der Linken die Schrift mit den Worten des Lebens hält, ist heruntergestiegen vom Himmel in sein Heiligtum, umgeben von seinen Engeln und wird huldigend empfangen von seinem Statthalter auf Erden, der einzigen sterblichen Kreatur unserer Komposition.

Links und rechts von der Figur Christi finden sich, freischwebend, die Tetramorphoi, Engel mit sechs Flügeln, wie sie der byzantinischen Kunst geläufig sind, zwei decken den Körper, zwei sind im Fluge dargestellt, und zwei hoch aufgerichtet. Um das Engelshaupt mit rotem Nimbus gruppieren sich im Zentrum andere drei, der Kopf eines Löwen (Marcus), eines Stieres (Lucas) und zuoberst eines Adlers (Johannes). Unter den körperdeckenden Flügeln erscheinen die nackten Füfse der Engel, auf roten Feuerflammen stehend. Diese zwei Engelsfiguren, links und rechts der

Mittelfigur, repräsentieren die oberste Ordnung der himmlischen Hierarchie, d. h. der Throne, der Cherubime und Seraphime, die aber für gewöhnlich in der byzantinischen Kunst gesondert dargestellt werden, und zwar so, dafs erstere die Throne als feurige, mit Flügeln versehene Räder (Rabulasevangel. Himmelfahrt), die Cherubime mit zwei Flügeln, die Seraphime sechsflüglig (*ἑξαπτέρυγες*) in jeder Hand ein Flabellum mit dem dreimal heilig (*ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος*), die Tetramorphoi endlich, ebenfalls *ἑξαπτέρυγες* und mit den vom Glorienschein umgebenen Häuptern; Adler, Stier, Löwe und Menschenhäuptern, die alle aufwärts schauen und in den Händen, gegen die Brust gedrückt, die Evangelienbücher halten. Auf unserer Tafel ist diese Vielheit in den zwei Gruppen ausgedrückt.

Zu Füfsen Christi, ihm nur bis zu den Hüften reichend, steht die bedeutend kleinere Figur des Papstes Paulus, „Romanus", wie er sich mit antikem Bürgerstolz nennt. Er ist trotz des kleinen Mafsstabes eine langgestreckte Gestalt, mit der Tunica bekleidet, die aber von der weitfaltigen braunen Pänula fast ganz verdeckt wird, nur von den Knieen abwärts sichtbar ist. Hinter dem Haupte des Papstes ist die blaue, weifs umränderte Tabula, Auszeichnung eminenter geistlicher und weltlicher Würdenträger, angebracht, wie man gewöhnlich annnimmt, ein Zeichen, dafs der Dargestellte zu seinen Lebzeiten gemalt worden ist. Leider sind sowohl der Kopf, wie auch die Hände, die er übrigens in Pänulaumhüllung hochhält, fast vollständig zerstört. In den Händen wird er das kostbar gebundene, mit Gold und Perlen verzierte Evangelarium oder eine Krone als Weihgeschenk gehalten haben.

[7]) Dionys Areop, »De hierarchia celesti«, „Annales archéol. Iconographie des anges". I, XVIII, (1858.)

Hinter dem Haupte, oder wie es bei Johannes Diaconus heifst: „a dextero vero cubito usque ad circa scapulas versus ascendens", lesen wir die Inschrift: *„Sanctissimus Dominus P. P. Paulus Romanus"*.

Unsere Gruppe mufs Mitte des VIII. Jahrh. und zu Lebzeiten Pauls I. (757 bis 767) ausgeführt worden sein.

Die Darstellung des stehenden, bärtigen Christus zwischen den Tetramorphen ist in Rom etwas ganz ungewöhnliches; ich kenne wenigstens hier keine Parallelen. Auch ohne die Tetramorphoi begegnet sie uns hier selten, am Nächsten noch kommt ihr das Mosaik von S. Cosmas und Damian, die unserer Kirche fast gegenüber, auf der Nordseite des Forums liegt. Die dortige Komposition wurde unter Papst Felix IV. (526—50) ausgeführt und ist also zwei Jahrhunderte älter. Christus ist in derselben Haltung, wie in S. Maria Antiqua, in goldener Tunica und Pallium mit ausgestreckter Rechten, in der Linken die Schriftrolle haltend, dargestellt, aber er steht erhöht auf Wolken, inmitten der zwei Apostelfürsten, die ihm die zwei heiligen Ärzte Cosmas und Damian zuführen. Dieselbe Christusfigur finden wir aber auch in syrischen Miniaturen der Handschrift Barberini VII, 62, der Vaticana und vor allem des Rabulasevangeliars (Laurenziana, Florenz). A. Baumstark bemerkt im „Oriens cristianus", 1903, S. 198: „Den römischen Boden hat überhaupt der Christustyp, der hier in Frage kommt, erst in dem unter Felix IV. ausgeführten Mosaikschmuck von S. S. Cosmas und Damian betreten, und dieses ist — ein Werk abendländischer Meisterhände unstreitig, aber ein Werk, das gleichwohl, durch irgend ein grofses Vorbild von örtlicher Kunst beeinflufst sein dürfte."

Man könnte an eine Darstellung in einer der uralten Kirchen Jerusalems, Antiochias oder Edessas denken.

Rom. E. Wüscher-Becchi.

Polychrome Einzelheiten von der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt 1903.



Unter den im Herbste 1903 zu Erfurt ausgestellten Kunstobjekten befand sich eine Reihe von Altären, Skulpturen und verschiedenen anderen Werken, deren Bemalung auch weitere Kreise von Künstlern und Kunstliebhabern interessieren dürfte und deshalb an dieser Stelle besprochen werden soll.

Die ausgestellten zwanzig Schnitzaltäre sind, obwohl sie der gröfsten Anzahl nach ganz armen Dorfkirchen angehören, sämtlich (in Tempera) bemalt und reich vergoldet. Von

der Schilderung der Gesamtbemalung des einen oder anderen Altares müssen wir leider Abstand nehmen, weil keiner die ursprüngliche Vollständigkeit zeigte; bei den meisten fehlte das ornamentale, architektonische oder plastische Beiwerk, welches ehemals die Schreine bekrönte oder flankierte. Wir beschränken uns deshalb auf die Beschreibung von Einzelheiten der Bemalung.

Die sämtlichen Holzteile der Schreine und Flügel sind mit einem feinen, dünnen Kreidegrund überzogen und zeigen als Lokalton eine oder auch zugleich mehrere der das ganze Mittelalter hindurch, ja sogar bis in die Barockzeit hinein gebräuchlichen Farben: Rotbraun, Grün, Schwarz und Blau. Das stets warm gehaltene Rotbraun kommt auch bei den thüringischen Triptychen am häufigsten vor. Die meisten äufseren Seitenflächen, z. B. eine solche an einem Altare zu Allendorf, sowie eine Anzahl von Platten und Plättchen tragen diesen Ton, der dem Auge so wohltut und sich bei einiger Erfahrung und Übung mit jeder anderen Farbe harmonisch verbinden läfst. Grün und Schwarz treten an den äufseren Schreinflächen, an den Platten und Plättchen der Schrein- und Flügelrahmen auf. Einen hellgrünen, mit goldenem Ranken- und Blattwerk gemusterten Grundton hat auch die innere Leibung eines Altares in der Kirche zu Allendorf. Blau verteilt sich auf mehrere Kehlen und innere Leibungen, besonders aber auf eine Anzahl von Schrein-Hintergründen. — Der Hintergrund und die innere Leibung eines Altarschreines in der Kirche zu Oberrottenbach und eines solchen aus der Schlofskapelle zu Schwarzburg sind blau gestrichen und mit plastischen, aus vergoldetem Pergament geschnittenen Sternen dekoriert. Bei mehreren Altären haben für das Schrein-Innere die in der mittelalterlichen Wand- und Tafelmalerei so beliebten Teppichmotive Verwendung gefunden. Die Ornamentkonturen der imitierten Goldbrokat- oder Damaststoffe sind zumeist in den Kreidegrund eingraviert. Einer Schreinwand ist eine luftige, überwölbte und perspektivisch behandelte Säulenarchitektur aufgemalt, die im Hintergrund die blaue Luft sichtbar werden läfst. Die Rückseite eines Altarschreines in der Kirche zu Zeigerheim trägt als malerischen Schmuck das Bild der Stadt Saalfeld, jene des Schreines in der Hospitalkirche zu Neustadt a. d. Orla die Kreuzigung. Die glatten Flächen eines überhängenden Baldachins im Innern eines im Thüringer Museum zu Eisenach aufbewahrten Schreines sind zinnoberrot gestrichen; die Fialen, Krabben und Profile vergoldet. Von dem rotbraun gehaltenen Rahmen des Schreines ist der Baldachin durch ein vergoldetes Profilleistchen getrennt. Die Schäfte der dünnen, schlanken Säulchen, welche sich als Scheinträger des Baldachins an die Leibung des Schreines anlehnen, sind grün, die Basen und Kapitäle schwarz bemalt. Recht lehrreich ist die mustergiltige Bemalung des Rahmenwerks der Schreine und Flügel.

Der ins Einzelne eingehenden Aufzählung einiger charakteristischer Fassungsarten sollen erst einige die Konstruktion bezw. die Profilierung betreffende Bemerkungen vorausgehen. Bau und Gliederung der Thüringer Altarrahmen, wie überhaupt aller mittelalterlichen Rahmenwerke sind im Gegensatze zu den meisten modernen Bilderrahmen, im allgemeinen recht einfach gehalten. Die Aufsen- und Innenseite besteht für gewöhnlich aus einer mehr oder weniger breiten Platte als Hauptglied des Rahmens. Die Überleitung zur Bildfläche bildet eine Schräge oder flache Kehle, an welch letztere sich öfters noch ein schmales Fasenplättchen oder ein Rundstäbchen anschliefst. Manchmal wird zwischen Platte und Bildfläche als vermittelndes Glied auch ein geschweiftes, karniesartiges Profil eingeschoben. Mit Beginn der Spätgotik tritt an manchen inneren Rahmenflächen, besonders an den reicher gefafsten, ein neues Glied auf, nämlich ein mit der Seitenfläche des Rahmens bündiges, über die Hauptplatte jedoch um einige Millimeter vorspringendes, durchschnittlich $1^1/_2$ bis 2 *cm* breites Plättchen, welches den ausgesprochenen Zweck einer Schutzvorrichtung hat. Auch beim vorsichtigsten Zuklappen der Flügel wird eine Vergoldung oder Versilberung jener Rahmenplatten, welche dieses Plättchens entbehren, mit der Zeit leiden. Durch ein unbedachtsames, starkes Zuschlagen mufs sogar ein Brechen des Kreidegrundes eintreten. Um diesen Übelständen vorzubeugen, hat der praktische Sinn der mittelalterlichen Künstler diese ganz vernunftgemäfse Neuerung eingeführt. Unter den zu Erfurt ausgestellten Altären konnten wir an sechs Schreinen ein solches Präservativprofil oder Schutzplättchen feststellen. Als ersten nennen wir den Schrein in der Hospitalkirche zu Neustadt. Das Schutz

plättchen des Rahmens ist schwarz gefärbt, die Hauptplatte ist mit eingraviertem, versilbertem Laubwerk geschmückt, die zur Bildtafel überleitende Profilierung ist vergoldet. Die Bemalung des Rahmenwerkes der fünf übrigen ist folgende: „Altar in der Probsteikirche zu Heiligenstadt (Eichsfeld): Seitenfläche und Schutzplättchen rotbraun, Platte vergoldet, abwechselnd mit in Glanzgold gehaltenen, eingravierten Blättern und Rosetten dekoriert, Grund matt vergoldet und durch eingeritzte Zickzacklinien belebt, Kehle blau, schmale Schräge oder Fase vergoldet. Altar in der Stadtkirche zu Hohenmölsen: Seitenfläche und Schutzplättchen rotbraun, Platte und Profilierung (Kehle und Rundstab) vergoldet, erstere mit eingraviertem Ranken- und Blattwerk in Glanzgold verziert. Altar in der Kirche zu Gr. Kochberg: Schutzplättchen rot, Platte auf Silberfolie grün lasiert und abwechselnd mit schwarzen Blättchen und Rosettchen bemalt, Profilierung vergoldet. Ein Altar in der Kirche zu Allendorf (vergl. oben): Schutzplättchen rotbraun, Platte ganz mit einer Silberfolie überzogen, im grünlasierten Grunde ein ausgespartes, mit Goldlack — der „goldvarw" der Alten — überzogenes Laubwerk, Profilierung (Kehle) glanzvergoldet. Ein Altar am vorgenannten Orte: Seitenfläche des Schreines und des Rahmens rotbraun, Schutzplättchen rot, Platte grün, Kehle glanzvergoldet, Schräge oder Fase rot. Die untere grüne Rahmenplatte des Schreins trägt eine goldene Inschrift. Aufser den mit Schutzvorrichtung versehenen Rahmen sollen noch zwei andere mit einfacher Platte und Profilierung erwähnt werden, weil deren Bemalung ebenfalls lehrreich für den Praktiker ist. Es ist dies vor allem der Rahmen eines Schreines in der Probsteikirche zu Heiligenstadt mit rotbrauner Seitenfläche und Platte, breiter, dunkelgrüner Schräge, auf welche goldene Lilien gesetzt sind. Ferner zwei Rahmen von ehemaligen Flügelaltären (jetzt in Brandenburg a. H.), welche noch dem XIV. Jahrh. angehören. Die Platte der Rahmen, die vor dem Auftragen des Kreidegrundes erst sorgfältig mit Leinwand überzogen wurden, ist rotbraun gefärbt, die Profilierung (Kehle und Fase) ist glanzvergoldet. Die Aufsenseite oder Vorderansicht der Flügelrahmen ist im allgemeinen etwas einfacher wie die Innenseite gehalten. Für gewöhnlich ist die Platte mit dem Lokalton des Schreines gestrichen, die Profilierung dagegen ähnlich wie im Innern behandelt, in den meisten Fällen also ganz oder teilweise vergoldet, selten nur im Tone der Platte gehalten. Es fehlt jedoch auch unter den thüringer Altären nicht an Beispielen von Rahmen, deren äufsere Flächen eine reichere Behandlung durch Ornamentierung erfahren haben. So ist z. B. die schwarze Platte und Schräge des Rahmens von dem zuletzt genannten Allendorfer Schreine mit weifsen Rosettchen dekoriert. Die rotbraunen Platten zweier Altarflügel in der Kirche zu Münchenbernsdorf sind abwechselnd mit goldenen Rosettchen und dem kleinen goldenen Buchstaben „*m*" mit goldenen Kronen darüber gemustert; die Profilierung ist vergoldet.

Auch das Rahmenwerk der Renaissance war auf der Ausstellung durch mehrere Beispiele vertreten. Zwei solche Flügelrahmen, jetzt im herzoglichen Schlosse zu Meiningen aufbewahrt, schliefsen sich in Form und Polychromierung noch an ihre gotischen Vorgänger an. Die schwarze Platte ist mit einem goldenen Renaissancedessin geschmückt, die Kehle ist blau gefärbt, das Fasenplättchen vergoldet. Die vorgeschrittenere Renaissance hat die gotische Grundform des Rahmens aufgegeben, dagegen die Bemalung derselben mit den kräftigen mittelalterlichen Farben beibehalten. Als Vorbild für den ausgebildeten Renaissancerahmen dient der durch eine Füllung (oder auch durch Kannelüren) gegliederte Pilaster. Ein Beispiel dieser Art befand sich auch auf der Erfurter Ausstellung. Es war dies ein Bilderrahmen, dessen Plättchen und karniesartige, zur Füllung überleitende Profile in Schwarz bezw. in Gold gehalten sind. Auf den mit Weifs ausgelegten Grund der Füllung sind in gröfseren Abständen imitierte, mit warmen und satten Farben (z. B. mit Rot) bemalte Steine (Cabochons) oder Glasflüsse aufgesetzt, deren Fassung aus einem kartuschenähnlichen, vergoldeten Ornament besteht. Bisweilen haben solche Rahmenfüllungen an Stelle der plastischen Verzierung nur ein flach behandeltes, aufgemaltes Ornament erhalten. Wir verweisen beispielsweise auf die Rahmen mehrerer Flügelaltäre aus der Renaissancezeit im Freiburger Münster, deren grün gestrichene Füllungen vergoldete Rosettchen zeigen. Nicht unerwähnt soll eine gleichfalls zu Erfurt ausgestellte, jetzt wieder am Hochaltare zu Naumburg a. S. befindliche, zierliche Holzarchitektur im Renaissancestil blei-

ben, deren Polychromierung Winke für die Bemalung von grofsen Altären bieten kann. Die sämtlichen glatten Flächen (z. B. der Architrav, die Pilaster) sind abwechselnd blau oder schwarz gefärbt und mit Arabesken in Gold geschmückt. Vergoldet sind ferner die Profile der Pilaster, die Gesimse, die Basen, Kapitäle und Stege der Säulen, während die durch die Stege getrennten Kannelüren der Säulenschäfte mit Schwarz ausgelegt sind. Eine ganz ähnliche Fassung eignet auch den italienischen Bilder- und Altarrahmen der Renaissancezeit; nur ist dort Blau in den Gründen vorherrschend. Die Pilaster eines geschnitzten Bilderrahmens in der Kirche Madonna degli Angeli bei Siena zeigen durchaus Vergoldung mit gepunztem Stuckgrund; der blaue Grund des Frieses aber ist durch ein goldenes Ornament belebt. Das Bild der Madonna delle rose (aus der Botticelli-Schule) im Palazzo Pitti zu Florenz befindet sich in einem Rahmen, dessen schwarz gehaltene Füllung ein Goldornament trägt. Ein Kranz mit goldenen Lilien auf blauem Grunde schmückt den ein anderes Madonnenbild des vorgenannten Meisters umschliefsenden Rahmen in den Uffizien zu Florenz. Selbst manche Marmorrahmen der italienischen Renaissance sind ganz in derselben Weise wie die (geschnitzten) Holzrahmen polychromiert worden. Ein sprechendes Beispiel bietet ein solcher Marmorrahmen im Kloster San Marco zu Florenz, dessen Pilaster und Gebälkfries mit einer plastischen Akanthusranke dekoriert sind. Elfried Bock schreibt hierüber:[1]) „Dieser Marmorrahmen war, wie wir es an den meisten frühen Renaissanceskulpturen voraussetzen müssen, reich bemalt. Wir entdecken an den Pilastern noch Reste von blauer und goldener Farbe, den üblichen Farben der Renaissancerahmen. Auch einige rote Streifen sind noch zu sehen." Der unbefangene Beobachter kann in dem Umstande, dafs auch das Polychromierungssystem der Renaissance mit dem mittelalterlichen, dieses hinwiederum mit jenem der klassischen Antike sich deckt, einen neuen Beleg für die zuerst von Münzenberger betonte Tatsache erkennen, dafs in erster Linie nicht die Kunst, sondern die Natur dem Künstler die Farbenwahl diktiert. Das Vorherrschen des einen oder anderen Tones in dieser oder jener Periode, leichtere oder kräftigere Abstufungen innerhalb derselben Tinte widerlegen diese Tatsache nicht, sondern sind als Ausdruck des individuellen Empfindens der Künstlerschaft der verschiedenen Zeitabschnitte anzusehen. Die Kunst hat an der Farbenauswahl nur insofern Anteil, als sie das Auge des Künstlers schult, ihn über die richtige Verteilung und natürliche Wirkung der Farbe belehrt, ihm z. B. sagt, dafs er die tiefe im Schatten liegende Hohlkehle eines Gesimses nicht weifs oder gelb, die vorspringende, vom vollen Lichte getroffene Platte nicht schwarz oder blau bemalen darf, sondern vielmehr das umgekehrte Verfahren in Anwendung bringen mufs.

Nachdem in den letzten zwei Jahrhunderten auf dem Gebiete der Polychromie eine Emanzipation vom Naturgesetze stattgefunden hatte, ist in der neuesten Zeit erfreulicher Weise wieder eine Wendung zum Bessern eingetreten. Die Farbenskala der vergangenen klassischen Kunstperioden findet bei Bemalung der kirchlichen Möbel wieder Eingang. Es wäre nur zu wünschen, dafs die modernen Künstler die alten Vorbilder etwas mehr zu Rate ziehen möchten, um dadurch festere und klarere Grundsätze für die Bemalung zu gewinnen.

Bezüglich der auf der Erfurter Ausstellung reichlich vertretenen figürlichen Holzplastik können wir feststellen, dafs weitaus die meisten Statuen und Reliefs, namentlich jene, welche sich in den zugehörigen Schreinen befanden, die während der ganzen gotischen Periode am häufigsten vorkommende Fassungsart an sich tragen. Die Obergewänder, sowie einige Untergewänder sind in Glanzgold bezw. in Glanzsilber, die übrigen Unterkleider und die Umschläge (Futter) sind in Farben, namentlich in Blau, Rot oder Grün gehalten; Blau herrscht in den Umschlägen vor. Einzelne Figuren zeigen auch imitierte Brokat- oder Damastmusterungen und zwar in Glanzgold auf mattem Goldgrund oder in Gold auf farbigem Grunde. Mit Ausnahme einiger Reliquienbüsten, deren Gesichter Versilberung haben, sind alle Fleischteile naturgemäfs bemalt. Von der allgemein üblichen Fassungsart, bei welcher die gänzliche Vergoldung der Obergewänder überwiegt, weicht die Polychromierung einer geringen Anzahl von ausgestellten Skulpturen teils in den Hauptpartien der Gewandung, teils in untergeordneten Details ab. Wir führen aus ihnen einige Madonnenbilder und eine Engelsfigur an. Der

[1]) E. Bock, »Florent. u. Venezian. Bilderrahmen« München (1902) S. 31.

Mantel und das Unterkleid einer frühgotischen sitzenden Madonna in Holz in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt sind glanzvergoldet, das Futter des ersteren ist rot gefärbt. Auf den goldenen Grund sind schwarze, durch Punkte gebildete Rosettchen gesetzt. Dieses Verfahren, nämlich das farbige Ornament auf die Vergoldung oder Versilberung zu legen, war von der spätromanischen bis zur spätgotischen Periode vielfach in Übung. Es kann z. B. noch an den frühgotischen Steinskulpturen der klugen und törichten Jungfrauen, welche an der goldenen Pforte des Magdeburger Domes aufgestellt sind, nachgewiesen werden. Den langen, durchaus vergoldeten Tuniken sind farbige Muster aufgemalt.[2]) Vergl. hierzu auch das unten näher beschriebene Unterkleid St. Michaels. Eine jetzt im städtischen Altertumsmuseum zu Erfurt aufbewahrte, auf einer glanzversilberten Mondkugel stehende, hochgotische Marienstatue ist mit einem weifsen Obergewand bekleidet, dessen Musterung in Streumanier aus goldenen Hirschen und schwarzen, pinienzapfenähnlichen Motiven besteht und mit einem breiten Goldsaum versehen ist. Das Futter ist blau gehalten, das Unterkleid Mariens und die Tunika des göttlichen Kindes sind glanzvergoldet. Die Behandlung einzelner Madonnenobergewänder mit Weifs eignet nicht blofs der hochgotischen, sondern auch der früh- und spätgotischen Periode. So trug z. B. das der Frühgotik angehörige Steinbild Mariens im Tympanon des Südportals des Strafsburger Münsters ehemals ein weifses Gewand.[3])

Wir wollen nicht unterlassen, noch auf eine Fassungsart aufmerksam zu machen, die sich bei unseren modernen Künstlern und Kunstliebhabern so grofser Beliebtheit erfreut und stereotyp zu werden droht. Dieselbe kommt an einer nun wieder in der fürstlichen Schlofskapelle zu Schwarzburg befindlichen spätgotischen Holzfigur Mariens vor. Das Oberkleid ist grünblau bemalt und mit einem breiten Saum verbrämt, der sich aus gröfseren, durch weifse Linien gebildeten Spitzrauten mit aufgesetzten Punktrosetten zusammensetzt. Für das Futter des Oberkleides ist hellrot, für die rechte Seite des durch Goldrosetten gemusterten Untergewandes dunkelrot gewählt. Das weifse Kopftuch oder der Matronenschleier ist schwarz gestreift. Diese Farbenauswahl am Madonnenbilde tritt sporadisch schon in der frühgotischen Skulptur auf. Wir erwähnen aus dem XIII. Jahrh. die mit blauem Obergewand und roter Tunika bekleidete Steinstatue in der Kirche zu Wimpfen i. Thal. Öfter begegnet man der Bemalung des Marienbildes mit Blau und Rot in der spätesten Zeit der Gotik. Aus dem häufigen Vorkommen dieser Fassungsart in der Spätzeit folgern zu wollen, dieselbe sei im ganzen Mittelalter konventionell gewesen und müsse deshalb für die Polychromie neuer Statuen oder Reliefs ausschliefslich vorbildlich sein, ist ein Irrtum.

Im Mittelalter war es allgemein Brauch, die Marienbilder aus Holz und Stein wenigstens der Hauptsache nach mit Gold auszustaffieren. Dafs die Goldstaffierung die Regel, alle hiervon abweichenden Fassungsarten die Ausnahme bildeten, beweisen nicht blofs die aus der hoch- und spätgotischen Zeit erhaltenen, nach vielen Hunderten zählenden Statuen und Reliefs, welche in reich bemalten und vergoldeten Schreinen Aufstellung fanden, sondern auch die aus der romanischen und frühgotischen Periode stammenden Stein- und Holzskulpturen. So waren unter anderen die dem XII. und XIII. Jahrh. angehörigen Steinmadonnen am Türpfeiler zu Chartres, am Südportale der Kathedrale zu Amiens,[4]) an der goldenen Pforte des Domes zu Freiberg vergoldet. Erhalten hat sich die Vergoldung noch an der spätromanischen, als wundertätig verehrten Holzstatue in der Kathedrale zu Solsona (Span.).[5]) Ein überlebensgrofses, frühgotisches Standbild Mariens aus Holz im Museum zu Stuttgart trug ursprünglich ein glanzvergoldetes Unter- und ein mit Edelsteinimitationen verbrämtes Obergewand, wie die zum Teil jetzt abgegriffene spätere Übermalung deutlich erkennen läfst (das Gegenstück, St. Johannes, war in gleicher Weise ausstaffiert). Sicherlich liefse sich bei eingehender Untersuchung noch bei manchem anderen mittelalterlichen blau und rot bemalten Marienbilde die einstige Vergoldung feststellen. Die Goldstaffierung, mag sie nun

[2]) Hasak, »Handbuch d. Architektur«, IV. Bd., 4. Heft. Stuttgart (1903) S. 234.

[3]) Franck, »Die Meister der Ecclesia u. Synagoge«, Düsseldorf (1903) S. 59.

[4]) Vöge, »Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter«. Strafsburg (1894), S. 305 u. 320, Anm.

[5]) Schnütgen in »Zeitschr. f. christl. Kunst«, XII. Jahrg., S. 191f.

als Uni-Vergoldung, mag sie als reiches imitiertes Damast- oder Brokatmuster in Anwendung kommen, ist die idealste und darum auch würdigste und passendste Fassung für Marienskulpturen. Davon war man selbst noch in der Barock- und Rokokoperiode überzeugt; denn man vergoldete die Gewänder der Prozessionsmadonnen und färbte die Karnatien naturgemäfs. In den nachmittelalterlichen Kirchen des Frankenlandes hat sich eine sehr grofse Anzahl derartig ausstaffierter Bilder erhalten. Keinem anderen Pigmente wird in den Schriften des alten und neuen Testaments, in jenen der Kirchenschriftsteller und der mittelalterlichen Symboliker eine so vielfache und tiefe sinnbildliche Bedeutung beigelegt wie dem Golde.[6]) Es sinnbildet z. B. die Verklärung, den Reichtum an Schätzen, die Gottes- und Nächstenliebe, die Weisheit, die Reinheit und Lauterkeit, also Eigenschaften und Tugenden, die zu Maria in der engsten Beziehung stehen. Den Einwand, es könne nur durch Blau eine Haupttugend Mariens, nämlich die Demut versinnbildlicht werden, kann jeder auch nur einigermafsen mit der Askese vertraute Laie widerlegen. Die Erhöhung oder Verklärung, die Bereicherung mit Gnadenschätzen, die Liebe zu Gott und den Nächsten usw. mufs ja nach der Lehre der Schrift und der Geisteslehrer die Demut notwendig zur Voraussetzung haben. Es ist also auch im Golde enthalten, was durch die blaue Farbe symbolisiert werden soll.

Zu den schon oben besprochenen Grofskahlenberger Schreinen gehört eine Statue des Erzengels St. Michael, deren Fassung sich gut zur Nachahmung eignet und auf die wir deshalb noch im einzelnen aufmerksam machen wollen. Die Flügel des Engels und der mit grün lasiertem Futter versehene Mantel sind vergoldet. Auf die glanzversilberte Tunika ist ein granatapfelähnliches Streuornament gelegt, welches in Gold und tiefroter Lasurfarbe ausgeführt ist. Der unter den Füfsen der Hauptfigur liegende Luzifer hat schwarze Färbung.

Mehrere ausgestellte Marmorskulpturen, ein die Anbetung der hl. drei Könige darstellendes Relief aus der St. Andreaskirche zu Halberstadt sind nur teilweise bemalt. Die Kronen, das Haar, die Gewandsäume und der Schmuck der sämtlichen Figuren sind vergoldet. An der Krone der Gottesmutter sind aufser Gold noch Spuren von Rot sichtbar. An einigen noch zu der Hauptgruppe gehörigen kleinen Figuren zeigen auch die Fleischteile eine lebensfarbene oder naturgemäfse Bemalung. Eine teilweise Polychromierung läfst auch eine im gotischen Haus zu Wörlitz aufbewahrte Alabasterfigur eines der hl. drei Könige erkennen. Die erhöhten Ornamente des Mantels sind abwechselnd durch Vergoldung und blaue Färbung hervorgehoben.

An untergeordneten, bemalten, mittelalterlichen Möbeln hat die Ausstellung wenig Nennenswertes geboten. Das interessanteste und zugleich älteste Stück war ein romanischer geschnitzter Holzkasten in Form eines Löwen aus dem fürstlichen Schlosse zu Schwarzburg. Der Staffierer desselben gab der linken, für gewöhnlich dem Beschauer zugekehrten Seite der Figur eine eigenartige Ornamentation. Er sparte nämlich an den Oberschenkeln des Vorder- und Hinterfufses, gleichsam als Maskierung dieser Glieder, im Kreidegrunde Wappenschilde aus und gravierte neben und über dem Schildrande mit dem Repariereisen eine Anzahl von kräftigen Schneckenlinien ein. Wie es scheint, diente ihm als Vorlage für letztere Dekorationsweise irgend eine byzantinische Arbeit — vielleicht ein Seidengewebe — mit stilisierten Bestien, deren Hauptgelenke öfters durch derartige Spiralen markiert worden sind. Da derselbe aber (wahrscheinlich aus Rücksicht auf den adeligen Besteller) auf die Anbringung der Wappenschilde nicht verzichten wollte, mufste er das byzantinische Ornament seitlich von den Schilden und damit auch seitlich von den Schenkeln anordnen. Dabei verfuhr der Künstler wie so mancher andere mittelalterliche Kopist orientalischer Motive; er häufte das entlehnte Muster. Ähnlich haben es bisweilen auch abendländische Bildhauer und Maler der romanischen Periode mit der den morgenländischen Email-Elfenbein- und Metallwerken entnommenen Faltengebung gemacht.[7]) Nach Fertigstellung des ornamentierten Kreidegrundes wurde die Gestalt mit einer Zinnfolie belegt und hierauf mit Goldlack überzogen; die Mäh-

[6]) Vergl. Sauer, »Symbolik der Kirchengebäude und seiner Ausstattung«. Freiburg (1902), i. Reg. d. Art. „Gold"; ferner J. Kuhn, »Die Bemalung der kirchlichen Möbel und Skulpturen«. Düsseldorf (1901) S. 33 ff.

[7]) Goldschmidt, »Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur«. Berlin (1902) S. 15.

nen wurden mit Schwarz gezeichnet. Im Rachen und in den Augenhöhlen sind noch rote Farbenreste wahrnehmbar. Auch die weniger ins Auge fallende Brust des Löwen ist nicht ohne Schmuck geblieben. Der Staffierer hat dort eine männliche Figur eingegraben, einen sogen. Falkonarius, welcher einen Falken trägt. Dieser ist bunt (in Rot, Grün und Blau) lasiert. Aufser dieser sichtlich nur für profane Zwecke angefertigten Löwengestalt befanden sich auf der Ausstellung zwei polychromierte, aus dem XV. Jahrh. stammende eigentliche Kastenmöbel. Die erste, zum Inventar des Domes zu Erfurt gehörig, kennzeichnet sich durch die Art ihrer Bemalung als kirchlicher Einrichtungsgegenstand. Es ist ein hl. Grab in Form einer sogen. Sargtruhe, deren Aufsenseite und innere Deckelfläche mit Architekturen und figürlichem Bildwerk bemalt ist. Der zweite, im Privatbesitz zu Erfurt befindliche Kasten, hat möglicherweise einstens zur Aufbewahrung kirchlicher Utensilien gedient. Über die glatten schwarz gestrichenen Holzflächen verästelt sich ein mennigrot gefärbtes, schmiedeeisernes Rankenwerk. Das Mittelalter, ja selbst noch die Renaissance, hat von solchen Mennig-anstrichen für Eisenwerke einen ausgiebigen Gebrauch gemacht und zwar aus ästhetischen und praktischen Gründen. Mennigrot hat einerseits für das Auge eine wohlgefällige Wirkung, andererseits schützt es das Eisen gegen Oxydieren. Man hat diese Vorzüge in der Gegenwart wieder erkannt und verwendet deshalb die mit Öl gebundenen Mennige als Rostschutzmittel. Diese Anstriche decken gut und trocknen rasch. Für feinere kirchliche Arbeiten dürfen selbstverständlich nicht die gewöhnlichen mit rotem Ocker oder gar mit Ziegelmehl vermischten Präparate, welche zum Grundieren von Maschinen- und Wagenteilen, von Säulen und Trägern dienen, sondern nur die besten Sorten, z. B. die Orangemennige, benutzt werden.

Als letztes Stück nennen wir ein spätgotisches Mefspult aus der St. Ulrichskirche zu Halle a. S. Die Mitte der Pulttafel zeigt durchbrochenes Mafswerk. Der breite Rand der Tafel ist mit Blattwerk in Flachschnitzerei dekoriert. Dieser Blätterschmuck ist in der Naturfarbe belassen, der ausgehobene Hintergrund dagegen ist mit Schwarz ausgelegt. — Wir schliefsen unsere Abhandlung mit einem kurzen Hinweis auf den so gut erhaltenen Kreidegrund der ausgestellten Skulpturen. An den meisten Figuren ist derselbe vier- bis fünfhundert, an einigen, nämlich der Halberstädter Madonna und an der Schwarzburger Löwengestalt, sogar sechs- bis siebenhundert Jahre alt. Und doch haftet derselbe bei dem gröfsten Teile der Figuren noch so fest, als ob derselbe erst neu hergestellt worden wäre. Welche Sorgfalt bei der Auswahl der Materialien und bei Ausführung der Arbeiten setzt dieses voraus! Nur ein ganz vorzüglicher, aus rohen Häuten oder Leder (Pergament) gesottener Leim konnte den Gips oder die Kreide (Bolus) so dauerhaft mit dem Holze verbinden. An Statuen aus dem XVII. und XVIII. Jahrh. kann man häufig die Wahrnehmung machen, dafs der Kreidegrund schon im Abblättern begriffen ist oder sich ohne besondere Mühe mit dem Fingernagel leicht abschaben oder abkratzen läfst, weil der Leim zersetzt und verfault ist. An eine Wiederherstellung der Fassung ist auch im letzteren Falle nicht mehr zu denken, weil beim Polieren unter dem Drucke des Achats der morsche Grund nachgeben oder brechen würde. Eine derartige fortgeschrittene Zersetzung des Kreidegrundes gehört bei den thüringischen Skulpturen zu den Seltenheiten, obwohl die meisten derselben seit Jahrhunderten in den feuchten Dorfkirchen des Thüringer Waldes aufgestellt sind. Wohl sind mitunter auch bedeutendere Flächen vom Kreidegrund entblöfst, aber bei genauer Untersuchung zeigt sich, dafs diese Schäden nicht dem zerstörenden Einflufs der Atmosphärilien, sondern dem Abgreifen und Abstofsen zuzuschreiben sind; denn die defekten Stellen finden sich zumeist nur an vorspringenden Teilen, z. B. an den Höhen des Gefältes. Die Staffierung des gröfsten Teiles der Skulpturen kann von erfahrenen und gewissenhaften Polychromeuren oder Fafsmalern wieder vollständig restauriert werden. Die zu ergänzenden Partien des Kreidegrundes lassen sich durch Aufrauhen der anstofsenden alten Teile leicht mit letzteren verbinden. Kleinere verdächtige oder zweifelhafte Stellen im alten Grunde können durch Übergehen mit heifsem Leim ebenfalls wieder gebunden werden.

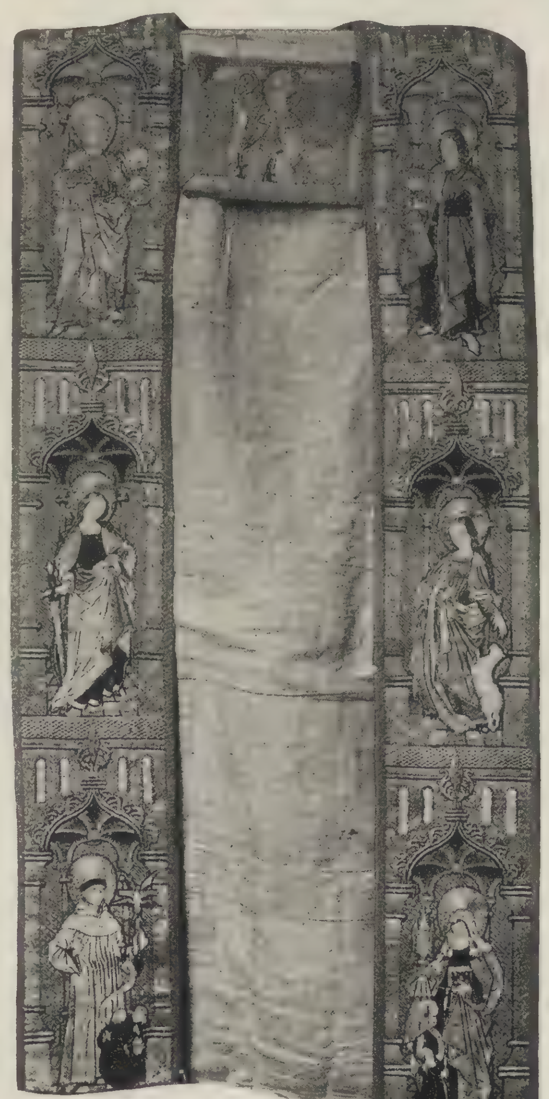
Wermerichshausen. Johann Kuhn.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXX. (Mit 3 Abbildungen.)

51. **Spätgotischer Chormantel von rötlichem Sammetbrokat mit gestickten Schild u. Stäben, im Münster zu Aachen** (Katalog Nr. 206 a).

Die Cappa, 50 *cm* breit und hoch, stellt die Verkündigung dar, im Sinne der kölnischen Schule kurz nach der Mitte des XV. Jahrh. Die Technik ist ungewöhnlich mannigfaltig und sehr korrekt. — Bei den beiden Figuren sind die Untergewänder wie die Futterpartien der Mäntel im Stilstich ausgeführt, die Obergewänder im Lasurstich, die Karnationsteile im Plattstich, die Haare der Gottesmutter im Kettenstich, die Flügel des Engels im Federchenstich, die Goldnimben schnekkenartig in Goldüberfang, das Pult im Anlegeverfahren mit übergelegten, durch Überfangstich befestigten Goldfäden, gleich den Fliesen des Fufsbodens. Die ausgeschnittenen, auf Leinen gestickten Figuren sind in dicker schwarzer Konturierung auf den durch Pailletten belebten Grund appliziert wie die beiden aus Silberüberfang gebildeten Spruchbänder (mit Resten schwarzer Schriftzüge). — Drei Konsolen tragen nach vorn die beiden breiten Eselsrücken, die mit ihren Krabben und Kreuzblumen in Goldsprengtechnik ausgeführt sind, und von den schmalen goldenen Säulchen, welche die Baldachine nach hinten stützen, fallen drei in die Erscheinuug. Die Kappen, die durch Goldrippen geschieden sind, schattieren sich in intensiv roten (ganz erneuerten) Stilstichtönen ab, und zwölf Fensterchen beleben darüber den Goldgrund, durch bläuliche und weifsliche Seidenfäden übersponnen. Eine breite Sprengborte und ein dicker Wulst rahmen den Schild ein, der durch die geschickte Anordnung: breite Baldachin-Anlage und gute Verteilung der Figuren, wie durch den Wechsel in den Farben und Techniken einen vorzüglichen, geradezu mustergültigen Eindruck macht.



Die beiden Stäbe, 16 ½ *cm* breit, 128 *cm* hoch, sind in denselben Techniken gehalten: Je drei Standfiguren unter Baldachin auf jeder Seite: St. Petrus, St. Katharina, St. Franziskus von Assisi auf der einen, St. Johannes Evang., St. Agnes, St. Klara auf der anderen. Breite goldene Pilaster tragen die Baldachine, deren Gewölbekappen abwechselnd grün und rot, über den Eselsrücken, als Gliederung für die Zwickel vier Fensterchen, über denen ein breiter goldener Trennungsstreifen, in den die üppige Kreuzblume hineinragt. — Auch hier sind die Untergewänder farbig, die Mäntel Goldlasur, in der auch die meisten Attribute behandelt sind. Die Figuren sind ausgeschnitten und auf den blauen, ebenfalls mit Pailletten verzierten Grund appliziert, der durch die Bogenstellungen eine wirksame Perspektive gewinnt. — St. Franziskus hat goldlasierten

Habit mit braunen Konturfalten. Zu seinen Füfsen kniet, ohne Zweifel die Stifter darstellend, ein Ehepaar in brauner, bezw. schwar-



zer Gewandung mit silbernem Spruchband, ebenso zu Füfsen der hl. Klara eine Ordensgenossin in braunem Habit und schwarzem Schleier mit dem Silberspruchband: *ora pro me sa clara.*

Das dazu gehörige ursprüngliche Verbindungsband stellt, gleichfalls auf blauem paillettiertem Grund als Hüftbild den hl. Bischof Ludwig von Toulouse dar in braunem Habit und goldenem Mantel mit rötlicher Mitra und sudariumgeschmücktem Stab — zum weiteren Beweis, dafs dieses Pluviale für ein Franziskanerkloster bestimmt war. — An demselben sind einige Partien, namentlich die in Sprengmanier ausgeführten Architekturteile, vorzüglich erhalten, andere ziemlich intakt geblieben, manche mehr oder minder stark, aber nicht gerade ungeschickt restauriert.

---

52. Silbergetriebene Madonnenstatuette in St. Martin zu Emmerich (Katalog Nr. 372).

Auf sechsseitigem Sockel mit zwei, jede Seite gliedernden durchbrochenen Mafswerkfenstern, steht die vollrund getriebene Figur der Gottesmutter, mit jenem $27^1/_2$ *cm* hoch. Die Gemmentechnik der beiden auf den Seiten zusammengelöteten Hälften ist sehr flott und energisch; namentlich die drastische Art, mit der an der rechten Seite der Mantel frei umgelegt ist, beweist den selbständigen und selbstbewufsten Goldschmied, dem das Metall unter seinen Händen sich fügen sollte. Die Hände sind gegossen (und in die Aermel eingesteckt), auch das ganz nackte Kind mit seinem Silberäpfelchen. Die fein gewellten Haare hangen, den etwas herben Kopf unter der Zackenkrone breit umrahmend, den ganzen oberen Rücken bedeckend, tuchartig über die Schultern herab. Das dem Sockel später vorgesetzte Wappen: Stehender roter Hirsch in Schild und Helmzier, weist auf den Donator Graf



Moritz von Spiegelberg hin, der 1483 starb. (Vgl. »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« von Clemen Bd. II, S. 49.) Schnütgen.

Bücherschau.

Der Zeitschrift für bildende Kunst (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig) neuen (40.) Jahrganges Nr. 2 und 3 sind als Doppelheft erschienen, um den 58 Seiten langen Bericht über das am 18. Oktober feierlichst eingeweihte Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin aufzunehmen, der, mit 5 Farbentafeln, 2 Radierungen, 2 Lichtdrucken, wie mit 27 Textillustrationen glänzend ausgestattet, unter der Leitung von Paul Clemen, von diesem und von Paul Schubring, Adolph Goldschmidt und Ludwig Justi erstattet ist, eine des gewaltigen, glanzvollen Bauwerkes durchaus würdige Arbeit. Als ihre Aufgabe erscheint es, den neuen Rahmen zu beschreiben, vielmehr die Eingliederung der Kunstgegenstände in denselben; und diese Beschreibung ist so umfassend und vielseitig, so sachverständig und interessant, daß ein besonderer Hinweis auf die museographische Abhandlung wohl am Platze ist. I. Der Bau und seine Geschichte wird von Clemen behandelt, der weit ausholt, indem er zunächst das Schinkel'sche Museum und seinen Inhalt, mit diesem die Entstehung der Sammlungen prüft. Sodann erfolgt an der Hand zahlreicher großer Abbildungen die Beschreibung des 1898 begonnenen, 1904 vollendeten Neubaues, seiner wenig günstigen Lage hinsichtlich des Grundrisses, Hauptportals usw.; trotz scharfer Kritik bleibt für den Schöpfer Geh. Oberhofbaurat Ihne, den Ausführer Baurat Hasak etc. die Anerkennung nicht aus. — II. Die Neuaufstellung und ihre Grundsätze werden von Clemen dargelegt, indem die Wandlungen und Fortschritte auf dem Gebiete der Museen-Einrichtungen erörtert, die gemischten, geschlossenen Interieurs geprüft und anerkannt werden. — Die Behandlung derselben im einzelnen wird in 7 Kapiteln vorgeführt, nämlich III. Altchristlich byzantinische Kunstwerke und IV. die persisch-melische Kunst von Clemen, zwei sozusagen neue Abteilungen. — V. Italienische Plastik von Schubring, der fast ausschließlich von Bode geschaffene Glanzpunkt. — VI. Abteilung der nordischen Skulpturen von Clemen, mehr als die Hälfte ebenfalls von Bode besorgt. — VII. Die deutschen Gemälde, ein hochbedeutsames Ensemble; VIII. die niederländischen Gemälde von Goldschmidt; IX. Die italienischen Gemälde von Justi. — Für diesen ungemein anregenden Rundgang, bei dem von den kompetentesten Führern auf die frühere Ausstellungsart hingewiesen wird, dienen 14 Aufnahmen von Sälen und Wänden als schätzenswerte Orientierungs- und Anhaltspunkte. Der überaus instruktive Umgang läßt den Eindruck einer gewaltigen Schöpfung zurück, höchst wertvoller vielseitiger Sammlungen in musterhaften Aufstellungen und Gruppierungen, glänzender Erfolge des Zusammenwirkens der berufensten Kräfte. — Dieser lange Bericht ist gebunden erschienen als Festschrift zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin, herausgegeben von P. Clemen.

Schnütgen.

Sammlung illustrierter Heiligenleben. Köselsche Buchhandlung, Kempten und München. I. Kaiser Heinrich II., der Heilige. Von Dr. Heinrich Günter, Professor in Tübingen. Mit 52 Abbildungen im Text und einer Kunstbeilage. (Pr. geb. 3 Mk.) — II. Der hl. Augustinus, Bischof von Hippo. Von Dr. Augustin Egger, Bischof von St. Gallen. Mit 17 Abbild. im Texte und 4 Kunstbeilagen. (Preis geb. 4 Mk.)

Diese Sammlung bietet Aussicht, daß endlich die größte Lücke in der theologischen Literatur Deutschlands, der Mangel einer wissenschaftlichen Hagiographie ausgefüllt werde. Die kritiklose Behandlung der Heiligenleben: die Vernachlässigung des Historischen, die Betonung des Legendarischen, die Unterschätzung des eigentlichen Seelenlebens, hat die Heiligengeschichte in Mißkredit gebracht, so daß die Gewinnung eines höheren Niveaus im Interesse der Wahrheit und der Vorbildlichkeit zu einer dringlichen Notwendigkeit geworden ist. Deswegen muß es dankbar begrüßt werden, daß der leistungsfähige Köselsche Verlag einen Stab geschulter und zuverlässiger Historiker und Theologen gewonnen hat, um auf Grund eines durchaus befriedigenden Programms, ein korrektes Lebensbild von Heiligen zu erhalten, die durch ihr inneres Leben oder durch ihr äußeres Wirken von besonderer Bedeutung gerade für unsere Zeit sind. — Zwei hervorragende Gelehrte eröffnen die Serie mit ihren heiligen Patronen, und beide nach Inhalt wie Form gleich ansprechende Bände verdienen warme Empfehlung.

I. Heinrich der Heilige wird in 4 Kapiteln im Zusammenhange mit seiner Zeit, in seiner politischen Tätigkeit, in seinen kirchlichen Interessen, endlich in seiner Heiligkeitsentwicklung vorurteilsfrei und doch warmherzig geschildert, ohne daß die Ausschaltung der Legenden den Nimbus irgendwie verdunkelt. Unter den interessanten; chronologisch, also ihrer Entstehung gemäß geordneten, Illustrationen hätten namentlich das herrliche XI. Grubenschmelz-Medaillon (um 1160) auf dem Deutzer Schreine des hl. Heribert, welches seine Versöhnung mit dem hl. Heinrich darstellt, eine Stelle verdient, Erwähnung auch die geistvolle Deutung des dem Bamberger Dom vom Kaiser Heinrich geschenkten überaus reich bestickten Chormantels (in dieser Zeitschr. Bd. XII, Sp. 321 ff. und 361 ff.). — Die Ikonographie des Heiligen im Anhang war bei E. A. Stückelberg in besten Händen.

II. Der hl. Augustinus wird hier von berufenster Feder in drei Teilen behandelt, von denen der 1. sein Leben bis zu seiner Bekehrung, der 2. die Bekehrung selbst schildert, mit dem Erfolge eines ungemein überzeugenden und ergreifenden Seelengemäldes, das im 3. „Das Leben für Gott", seinen Abschluß findet mit der Vorführung des heiligen, nur für Gott lebenden und strebenden Bischofs, wie des in seine Zeit und ihre großen Kämpfe gewaltig eingreifenden Kirchenlehrers. Auch hier ist die Ikonographie von Stückelberg besorgt, das Illustrationsmaterial gut ausgewählt, das übrigens durch die Aufnahme der Szenen auf dem altniederländischen Gemälde im Bd. XIV, Sp. 161—166 dieser Zeitschrift eine dankbare Ergänzung erfahren hätte.

Für die Abbildungen, die gerade in so ernsten und vornehmen Heiligenleben eine bevorzugte Auf-

gabe, nicht nur im Sinne der Dekoration haben, verdienen die reichen und mannigfaltigen Schätze des deutschen Bilderkreises durchweg den Vorzug. G.

Berühmte Kunststätten. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Seit 1898 erscheinen diese illustrierten Führer durch die an Kunstdenkmälern reicheren, daher von den Kunstinteressenten mit Vorliebe besuchten Städte in den Kulturländern; und die grün kartonierten, mit je 100 bis 200 durchweg scharfen Abbildungen ausgestatteten Bände, à 3 oder 4 Mk. (von denen die älteren schon die zweite oder dritte Auflage erlebten) sind recht praktische, daher beliebte Reisebegleiter. Von den bereits erschienenen, zum Teil in dieser Zeitschrift besprochenen 28 Bänden beziehen sich 14 auf Italien (Rom: Altertum 1, Renaissance 2; Venedig 3; Pompeji 4; Siena 9; Ravenna 10; Pisa 16; Bologna 17; Florenz 20; Verona 23; Siziliens Griechenstädte 24 und Palermo 25; Padua 26; Mailand 27); — 2 auf Belgien (Brügge und Ypern 7; Gent und Tournai 14); — 1 auf Frankreich (Paris 6); — 2 auf Spanien (Cordoba und Granada 13; Sevilla 15); — 2 auf den Orient (Konstantinopel 11 und Kairo 21); — 1 auf Rußland (Moskau 12); — 1 auf Österreich (Prag 8); — endlich 5 auf Deutschland (Nürnberg 5; Straßburg 18; Danzig 19; Augsburg 22; Hildesheim und Goslar 28). — Fast alle Beschreibungen sind von hervorragenden Kunstgelehrten bezw. Spezialisten verfaßt worden, so daß sie den Wert von Monographien haben.

Die letzte derselben behandelt, unter Beigabe von 80 Abbildungen, die beiden in mancher Hinsicht verwandten Städte Hildesheim und Goslar, die als Glanzpunkte der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, eine noch eingehendere, reicher illustrierte Beschreibung verdient hätten; die Schätze von St. Godehard, St. Magdalenen und namentlich vom Dom sind so bedeutend, daß sie, besonders im Hinblick auf die fast erschöpfende Darstellung des Kreuzkirchenschatzes, etwas vernachlässigt erscheinen; auch eine noch ausgiebigere Berücksichtigung mancher baulicher Details sowie der vielen alten Fachwerkbauten wäre wohl am Platze gewesen. In den Kreis von Hildesheim hätte auch die anstoßende St. Moritzkirche, ihrer großen kunstgeschichtlichen Bedeutung wegen, einbezogen werden können. — Da Kunstreisen durch Deutschland am wichtigsten und lohnendsten sind, so wäre stärkere Rücksichtnahme auf seine berühmten Kunststätten sehr wünschenswert. Sch.

Die vierzehn Stationen des heiligen Kreuzwegs. Eine geschichtliche und kunstgeschichtliche Studie, zugleich eine Erklärung der Kreuzweg-Bilder der Malerschule von Beuron, von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. IV. unveränderte Auflage. Herder in Freiburg. (Preis Halbleinwand-Band 12 Mk., Ganzleinwandband 15,50 Mk.)

Das hier zuletzt Bd. XII, Sp. 287 besprochene Werk beweist schon durch die schnelle Folge der Auflagen die Wertschätzung, die ihm zuteil wird. Sie gilt den ernsten, durch ihre Eigenart fesselnden Gemälden, aber auch den geistvollen Erklärungen, wie der langen Einleitung des Hochwürdigsten Verfassers. — Seinem Überblick über „die Stationen des XVII. und XVIII. Jahrh." möge eine vollständige, genau mit der jetzigen Reihenfolge übereinstimmende Serie eingegliedert werden, die von Georg F. Vischer in Landtshuet 1735 auf kleinen (16 und 26 *cm*) dünnen Eichenholztafeln in Öl gemalt ist, nicht ungeschickt in den figurenreichen Kompositionen, derb aber flott in der Zeichnung; sie wurden im antiquarischen Betriebe zu München von mir erworben. Schnütgen.

Vom Kölner Dom zum Grabesdom. Tagebuch-Erinnerungen an die deutsche Pilgerfahrt zum hl. Lande im Frühjahr 1904, von Jakob Marchand, Architekt in Köln. Theissing in Köln.

Diese von Köln über Venedig, Brindisi, Alexandrien, Jaffa nach Jerusalem gerichtete, Bethlehem, Jericho, Nazareth, Tabgha einschließende, über Haifa, Rom rückwendige Pilgerreise hat den Vorzug, von einem Baumeister geschrieben zu sein, der für die Baudenkmäler, namentlich die des Mittelalters, besonderes Interesse hat. Diesem Umstande sind die zahlreichen Illustrationen zu verdanken, unter denen mehrere Nova, so die Außen- und Innenaufnahmen der Titelkirche S. S. Nereus und Achilleus in Rom. — Bilder und Text vereinigen sich zu prächtigem Hefte und interessanter Lektüre. Sch.

Paul Bauch, Über der Scholle. Gedichte. Allgem. Verlags-Gesellschaft m b. H. München. (Preis brosch. 2 Mk.)

Die 45, in vornehmer Fassung hier gebotenen, lyrischen Gedichte beschäftigen sich mit Fragen der Natur und Übernatur, mit Feld und Wald, mit Freundschaft und Liebe, mit Zeit und Ewigkeit; ernst gestimmt, tief gründend, sprachlich wie metrisch fein formuliert sind sie von packender Wirkung. B.

Dr. Jarisch' Volkskalender für 1905. Herausgegeben von Dr. K. Landsteiner. Wien, St. Norbertus-Verlag. (Preis 50 Pfg.)

Dieser altbewährte handliche Kalender ist reich an Belehrungen, Erzählungen, Beschreibungen, und die „Weltrundschau" darf wieder als Meisterstück bezeichnet werden; gute Illustrationen von Aringer, Roller, v. Stubenrauch spielen in ihnen eine große Rolle, an der Spitze die Farbentafel des kostbaren Blutes. D.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit 1905. St. Norbertus-Verlag in Wien. (Preis 50 Pf.)

Dieser XXV. Jahrgang ist seiner Vorgänger würdig in bezug auf den Inhalt seiner Berichte, Beschreibungen, Erzählungen, wie hinsichtlich der dieselben begleitenden Abbildungen. Ein farbiges Brustbild des allerheiligsten Herzens bildet den Titel, und unter den Abhandlungen erregt die Biographie des Malers von Steinle (mit 14 Illustrationen) ganz besonderes Interesse. D.

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

I.

(Mit Abbildung.)

1. **Stephan Lochner** (Marienaltärchen aus seiner Werkstatt. Kat.-Nr. 23.)

Bei einer Rundschau über künstlerische und gewerbliche Leistungen der Gegenwart hat der Blick in die Vergangenheit seine gute Berechtigung. Von den „alten Meistern" datieren nicht minder entscheidende Wandlungen wie von der künstlerischen Bewegung, welche die modernen Geister erfüllt. Gegenüber den vielfach differenzierten Strömungen des heutigen Tages bieten die „Primitiven"[1] das imposante Schauspiel einer stetig und gesund sich fortentwickelnden Kunstübung, die, von großen Gedanken genährt, festumschriebenen Zwecken dient und deren Geschmacksrichtung und Formenkreis sich in sicheren, jedermann vertrauten Bahnen bewegte.

Die kunsthistorischen Ausstellungen in Düsseldorf 1902 und 1904 sollten eine Übersicht der schöpferischen Bestrebungen in den Rheinlanden in alter Zeit und der dortigen Sammeltätigkeit darbieten und neben der Förderung der Spezialstudien durch die Vereinigung unbekannter, zerstreuter und schwerzugänglicher Stücke auch das Empfinden für künstlerischen Stil, die Freude an der Eigenart unserer heimischen Formensprache wecken und kräftigen.

Die hohe Bedeutung, welche die sogenannten „Primitiven" sich bis heute bewahrten, beruht in der überzeugenden Übereinstimmung des gedanklichen und Empfindungsgehaltes mit Form und Zweck des Werkes. Die Vergegenwärtigung der heiligen Historien und die Symbole des Glaubens beanspruchen garnicht eine bis zur letzten täuschenden Realität fortschreitende Darstellungsweise. Der andeutende zartsinnige Ausdruck, der aus aufrichtigem Herzen quillt, belebt weit intensiver das religiöse Empfinden, beflügelt die andächtige Phantasie. Der ehrliche Eifer, die neuerkannten Erscheinungen der bunten Wirklichkeit mit festumschriebenen, auf sicherer Konvention beruhenden Ausdrucksformen zu umfassen, verleiht den besten Werken der alten Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts eine unvergleichliche Frische, den köstlichsten künstlerischen Reiz. Unter diesen Gesichtspunkten hat nicht bloß die Beschränkung der Auswahl, sondern sogar manche Unzulänglichkeit und eckige Härte der Naturwiedergabe im Rahmen einer Stilrichtung eine gewisse höhere Berechtigung.

In langen Entwicklungsreihen erschloß sich die Natur ganz allmählich der künsterischen Bewältigung. In den subtilen Buchillustrationen mittelalterlicher Handschriften, in ihrer anschaulichen Wiedergabe der mannigfachsten Szenen bereitete sich eine Kunst vor, die sich nicht mehr mit grofsen Konturen und dem Hinweis auf die Gedankenverknüpfung tiefsinniger Vorstellungen begnügte, sondern mit immer reicheren Mitteln die Illusion der Wirklichkeit wenigstens in bestimmten Schranken anstrebte. Wenn es auch den nordischen Malern des XV. Jahrhunderts nur gelang, einen Teilausschnitt des Weltbildes zu fixieren, die Bilder zunächst aus fein beobachteten Einzelzügen zusammengereiht sind, so verdient doch die eindringliche Schärfe der Betrachtung, die Lauterkeit und Echtheit des Gefühls und vor allem das angeborene Stilgefühl dieser Künstler noch heute unsere Bewunderung.

[1]) Die Bezeichnung „die Primitiven" für die nordischen Meister des XV. oder gar XVI. Jahrhunderts erscheint mir in jeder Hinsicht ungeeignet und irreführend. Die Kunst eines Jan van Eyck, Roger, Memling, Simon Marmion, Maître de Moulins, Foucquet, Conrad Witz, Schongauer, Hausbuchmeister usw. knüpft an reichentwickelte Traditionen und zeigt in Naturauffassung und Technik eine subtile Vollendung und raffinierte Vielseitigkeit, wie sie nirgends den frühen Anfängen einer Kunstübung eigen sind.

Die Entdeckung des Wertes dieser herben und zugleich innigen Kunst der heimischen Vergangenheit erfolgte an einem wichtigen Wendepunkt der nationalen Entwicklung. Der Eindruck der mächtig aufstrebenden Massen des Straßburger Münsters begeisterte den jungen Goethe schon 1770 für „deutsche Kunst und Art". Sulpiz Boisserée wußte später in Weimar diesen universalen Geist auf die Erzeugnisse der Kölner Malerschule hinzuwenden. Goethe bezeichnete das Dombild als „die Achse der niederrheinischen Kunstgeschichte". (Kunst und Altertum I. S. 163.)

Mit schwärmerischem Entzücken versenkten sich dann die Romantiker, vornehmlich die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Wackenroder in jene vaterländischen Schöpfungen, die man als die reinen vorbildlichen Verkörperungen christlichen Geistes durchempfand.

Die kostbaren Gemälde-Galerien, welche einige rheinische Herrscher, z. B. der Kurfürst Clemens August in Brühl und Poppelsdorf und der Pfalzgraf Johann Wilhelm in Düsseldorf vereinigt hatten, waren durch politische Wirren, durch die Kriege Napoleons den Rheinlanden entrissen worden. An die Stelle der glänzenden Erzeugnisse der reifen Spätkunst traten nun die Sammlungen schlichter Bürger, deren Eigenart der religiöse Sinn, ein warmer Patriotismus, die Begeisterung für das Mittelalter bestimmte. Die zahlreichen altdeutschen und vlämischen Gemälde, welche Sulpiz und Melchior Boisserée, Ferdinand Wallraf, der Baron von Hübsch aus Kirchen, aufgehobenen Klöstern, Sakristeien und Speichern ans Licht zogen, bilden heute einen kostbaren Bestandteil der Museen zu München, Köln, Nürnberg und Darmstadt.

Durch solche Vorbilder wurde der Sammeleifer lebhaft angeregt und kam Kunstwerken mannigfachster Art zugute. Passavant, Hotho, Schnaase und Kugler verzeichnen in langen Reihen die wertvollen Stücke der Sammlungen Lyversberg, Zanoli, Frommel, Kamper, Dietz, Ruhl, Weyer, Dormagen u. a., die heute sämtlich zerstreut sind oder in öffentlichen Besitz übergingen.

Der Versuch, dies weitschichtige Material vereinigt der stilkritischen Betrachtung und Vergleichung zugänglich zu machen, ist mehrmals unternommen worden. Die kunsthistorischen Ausstellungen in Köln 1876 und Münster 1879 umfaßten auch zahlreiche Malereien ungleichen Wertes. Auf der Ausstellung von Gemälden alter Meister Düsseldorf 1886 waren die rheinischen und westfälischen Schulen nur recht bescheiden vertreten.

Nach dem erfolgreichen Gelingen der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902, in welcher Originalgemälde nur in Ausnahmen vertreten waren, blieb als Ziel des neuen Unternehmens, eine umfassende Übersicht der Entwicklung der Malerei des Mittelalters bis zum Schluß des XVI. Jahrhunderts in den verschiedenen Produktionszentren Westdeutschlands, in Buchillustrationen und Tafelbildern vorzuführen.

Am Rhein und in den Nachbargebieten kamen die künstlerischen Ausdrucksformen mehrerer deutscher Stämme zur Entfaltung; mannigfache Stilrichtungen lösen sich ab. Die Vereinigung alemannischer, schwäbischer, niederfränkischer und sächsischer Geistesprodukte gewährleistet trotz übereinstimmender Züge schon eine fesselnde Vielgestaltigkeit. Um die Reichhaltigkeit der Ausstellung noch zu erhöhen und neben den Arbeiten des Mittelalters und der nordischen Renaissance auch reife Schöpfungen der Malerheroen niederdeutschen Stammes im XVII. Jahrhundert (Rembrandt, Frans Hals, Jakob Ruisdael, Rubens, van Dyck) darzubieten, wurde sodann beschlossen, neben dem künstlerischen Schaffen auch den Kunstbesitz Westdeutschlands zu zeigen.

Auf die Einladung des Vorstandes erklärten sich deutsche Fürsten, Standesherren, der rheinische und westfälische Adel bereit, die ererbten Kunstschätze der Ausstellung zu überlassen. Ebenso sind eine Reihe Sammler der Aufforderung gefolgt, Hauptstücke ihrer Kollektionen als Repräsentanten ihrer Geschmacksrichtung und ihrer Erfolge darzuleihen.

Dem doppelten Plan entsprach die Art der Aufstellung dieser Kunstwerke. Während die Handschriften, Altarwerke, Votivbilder und Porträts der heimischen Kunstschulen in den Oberlichtsälen neben den Abgüssen monumentaler plastischer Denkmäler den Gang der Entwicklung illustrierten, kam die Sonderart einiger vornehmer Privatsammlungen in abgeschlossenen Kabinetten zur vollen Geltung.

Der zwiefachen Aufgabe der Ausstellung folgt auch die Anordnung des Katalogs.[2]) Der erste

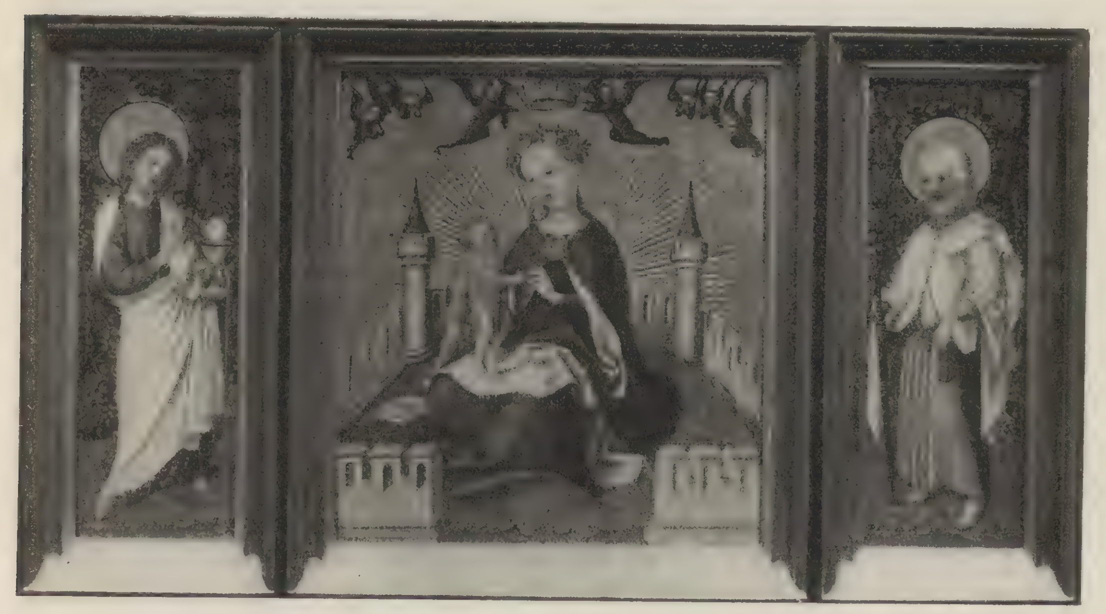
[2]) Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904. Katalog, II. Auflage, ausgegeben im August 1904.

Abschnitt umfaßt in zeitlicher Folge die Werke der kölnischen, niederrheinischen und westfälischen Schule, denen sich zahlreiche Arbeiten vlämischer, altholländischer und oberdeutscher Meister anschliessen. Im zweiten Teil sind die Gemälde fremder Künstler im Privatbesitz nach dem Schulzusammenhang in alphabetischer Folge zusammengestellt. Bei den Bestimmungen der Urheber mußte häufig auf die Wünsche der Aussteller Rücksicht genommen werden.

Alle Ergebnisse vergleichender Studien und die vielseitigen Förderungen auf verschiedenen Gebieten der Kunstgeschichte, welche die Ausstellung zeitigte, können an dieser Stelle nicht in vollem Umfang dargelegt werden. Nur das Lebenswerk einzelner Meister und eine kleine Auswahl wenig bekannter Gemälde soll in freier Folge eine eingehende Würdigung finden.

* * *

Die überragende Stellung Stephan Lochners[3]) innerhalb der Kölner Malerschule und seine Ziele an einem wichtigen Wendepunkte der Entwicklung traten in Düsseldorf nicht ganz nach Wunsch hervor, sonst wäre die ungerechte Beurteilung, die ihm von einzelnen Stellen widerfuhr und eine vollkommene Mißdeutung und Verkennung seines inneren Wachstums vielleicht unterblieben. In den Beginn seiner Tätigkeit gehören nicht die fortgeschrittensten, durch Reichtum an Motiven, derbe Charakteristik, die lebhafte Erregtheit und den mimischen Ausdruck der Gestalten auffallenden Kompositionen, sondern im Gegenteil die schlichtesten und lautersten Inspirationen, welche die überkommene Vorstellung von der jungfräulichen Gottesgebärerin und dem paradiesischen Frieden, der von ihr ausstrahlt durch eine neue persönliche Auffassung erweitern und steigern.



Marienaltärchen aus der Werkstatt Stephan Lochners, Darmstadt.

Auf die Darbietung der reifsten monumentalen Hauptschöpfung Stephan Lochners, seines Altars der Stadtpatrone im Kölner Dom, mußte von vornherein verzichtet werden und leider blieb auch die Darmstädter „Darstellung Jesu im Tempel" von 1447 aus, welche selbst den voreingenommenen Kritiker von den erlesenen koloristischen Qualitäten, dem wundervollen Charme der stofflichen Detaildurchbildung seines Pinsels überzeugt hätte.

Den Forscher fesselte in Düsseldorf zunächst eine Halbfigur der Madonna mit dem Kind, über deren Schultern die Krausköpfe musizierender Engel schauen (Katalog-Nr. 16). Das Bild war von Kommerzienrat Wittich in Darmstadt dargeliehen und stammt aus der Kölner Sammlung Weyer; es überrascht durch die Vereinigung einer Anzahl Motive, der sogen. Madonna mit der Bohnenblüte (Kölner Mu-

[3]) Vergl. meine Abhandlung in dieser Zeitschrift VI. 1893. S. 193 fg. — Daniel Burckhardt, »Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert.« (Festschrift 1901) S. 307 fg. Carl Aldenhoven, »Geschichte der Kölner Malerschule.« (Lübeck 1902) S. 150 fg.

seum Nr. 13) mit einer Formengebung und Durchführung, die stark an Lochners „Maria in der Rosenlaube" (ebendort Nr. 69) anklingt. Der lichte Fleischton des rundlichen Enface-Kopfes, die Bildung der Nase, der Lippen mit den spitzen Mundwinkeln, die Umrisse der abstehenden Ohren stimmen fast vollständig überein, doch ist die Zeichnung unsicherer, härter. Das Christkind ist dem Werk Hermann Wynrichs nachgebildet. Die weitgehenden Übermalungen mit Ölfarben durch Philipp Veit, welche Gewand, Hände, die gotisierenden Heiligenscheine und die reiche Perlenkrone betrafen und dem Gemälde ein fremdartiges Aussehen verliehen haben, erschweren es, hier mit Bestimmtheit die früheste erhaltene Jugendarbeit Stephan Lochners zu erkennen.

Wie unmittelbar und unberührt von den Prinzipien einer neuen, auf illusionäre Wirkung zielenden Kunst der aus Schwaben gebürtige Maler an seine Kölner Vorgänger anknüpfte, beweist auch die lyrische Stimmung, der zarte Liebreiz und die höchst beschränkte Raumdarstellung auf dem Bilde „Die Madonna in der Rosenlaube". Die Sphäre überirdischer Glückseligkeit, in welche Engel den Einblick gestatten, indem sie die schweren Goldbrokatvorhänge emporraffen, ist zwar sinnig und mit warmer Innigkeit schaubar gemacht, aber nicht in überzeugender Realität verkörpert. Das zierliche Gerüst der Laube, von Rosen umrankt, die Rasenbänke, hinter denen lichte Himmelskinder anbetend und dienend knien und die Lilien emporwachsen, berühren immer noch wie ein Symbol, wie eine poetische Andeutung oder als eine mit feinstem malerischen Geschmack ersonnene Belebung des Goldgrundes. Die Gestalt der heiligen Jungfrau steht mit diesen Dingen in keinem räumlichen Verhältnis.

Bei dem frühen Gemälde „Die Madonna mit dem Veilchen" (Ausst.-Kat. Nr. 17, Erzbischöfl. Museum, Köln) ist die Aufgabe, die überlebensgroße Figur mitten im weit sich dehnenden Raum darzustellen, klug vermieden. Maria steht auf schmaler Rampe. In brennend rotem Mantel von knitterigem, gebauschtem Faltenwurf hebt die Gestalt sich plastisch von der nahen Rückwand ab, dem Goldteppich, welchen Engel ausbreiten. So wird die Aufmerksamkeit auf die jungfräuliche Mutter konzentriert, die Inkarnation stiller, holder Seelenreinheit, alles andere dient nur zur Folie. Die Vorbilder der älteren Richtung wirken immer noch nach, vielleicht gelang hier dem jungen Meister der erste große Wurf. Die Stifterin Elisabeth von Reichenstein wird 1443 Februar 27 zum erstenmal als Äbtissin des Kölner Cäcilienstiftes erwähnt, 1442 Oktober 27 erwarb Stephan Lochner zur Hälfte das Haus Roggendorp und erscheint somit in den Kölner Schreinsbüchern.

Der Anteil des Künstlers an den Flügelbildern des Johannes Evangelista und der Maria Magdalena in der Sammlung Geheimrat von Kaufmann, Berlin (Kat.-Nr. 20), ist nur gering. Die Bildung der Köpfe ist hart, die Ausführung ohne Sorgfalt, nur das leuchtende frischgrüne Gewand der hl. Büßerin, deren geschwungene Haltung in den weichen, rundlichen Faltenzügen nachklingt, scheint des Dombildmeisters würdig.[4]) Auch das spätere Gemälde „Kruzifixus und Heilige" (Kat.-Nr. 19, Germanisches Museum, Nürnberg) ist aus statuarischen Einzelgestalten aneinander gereiht, die vor einem Brokatvorhang stehen, der als trefflicher Notbehelf dazu dient, die schwierige Wiedergabe der Raumtiefe, die Übergänge zum Mittelgrund und den Fernen auszuschalten. Von einem jüngeren Zeitgenossen rühren die zartgetönten, koloristisch empfundenen Täfelchen, Sta. Ursula mit ihrer Schar und Sta. Katharina, welche Domkapitular Professor Dr. Schnütgen ausgestellt hatte.[5])

Das vorzüglichste Zeugnis dafür, was Meister Stephan als das wesentliche in seiner Andachtskunst betrachtete, bringt das Dombild. In feierlicher Frontstellung ist auf schmalem Plan der Thron der Himmelskönigin angeordnet; er steht der Gemeinde unmittelbar nahe. Von beiden Seiten drängen in dichten Haufen die huldigenden Gestalten der Stadtheiligen. Auf die

[4]) Nach L. Scheibler, „eigenhändig." H. v. Tschudi (Repertorium XIX. 1896. S. 79), „gut erhaltene und sicher eigenhändige Werke, obwohl die Köpfe etwas flach und ohne den kindlichen Liebreiz des Meisters sind". M. Friedländer, »Publikation der Berliner Renaissance-Ausstellung 1898 « S. 27. Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin 1901 Tafel 32 Nr. 47. Vorbesitzer Essingh, Ruhl, Nelles.

[5]) Zwei Flügeltafeln. Die heiligen Jungfrauen Ursula mit ihrer Schar und Katharina. Auf Goldgrund schraffiert und mit Lasurfarben getönt. Die Köpfe und Hände in natürlichem Inkarnat. Auf den Rückseiten St. Antonius und Sta. Barbara von geringerer Hand.

großzügige, weithin wirkende Schlichtheit des Gesamtaufbaues der Komposition und eine rührende Charakteristik der Hingebung, Demut, Lauterkeit der Gesinnung und der kraftvollen Ehrenfestigkeit seiner Gestalten war das Hauptstreben des Künstlers gerichtet.

Zu der Zeit, als Stephan Lochner das Dombild schuf, mag nun in seiner Werkstatt auch das Marienaltärchen[6]) entstanden sein, welches etwas verspätet zur Ausstellung eintraf. (Kat.-Nr. 23). Frau von Lichtenberg in Darmstadt ist die Eigentümerin, die Tafeln sind von Professor Hauser in Berlin restauriert worden (vergl. Abbildung).

Maria sitzt mit dem Christkind in dem von Mauern und Türmen umfriedeten Paradiesesgarten, dessen Örtlichkeit wiederum symbolisch gefaßt ist. Sie trägt ein Kränzchen von weißen und roten Rosen auf dem goldblonden Haar und reicht dem Jesusknaben auf ihrem Schoße eine Blume dar. Ein kostbares Perlenmonile hält an ihrem Hals den mattblauen Mantel mit weichem Hermelinfutter zusammen, der in vielfach geknickten Falten ihre Glieder umhüllt. Die reiche Gewandbehandlung ebenso wie das Antlitz der Madonna könnten vom Meister eigenhändig ausgeführt sein; das schemenhafte Christkind, die Engelglorie sowie die befangenen Gestalten des Johannes Evangelista und Paulus vor Teppichgrund auf den Flügeln, in ihren unsicheren Proportionen, mit verkümmerten Unterkörpern, in kräftiger Färbung, rühren von einem Gehilfen. Ebenso die Reste einer Darstellung im Tempel an den Außenseiten.

Jene Kunstweise, die ich für die Spätzeit Lochners in Anspruch nehme und als die letzte Phase seiner Entwicklung bezeichne, war in Düsseldorf durch ein subtiles Meisterwerk vertreten. In der „Anbetung des Christkindes" (Kat.-Nr. 21, bei Prinzessin Moritz von Sachsen, Altenburg)[7]) bleibt die religiöse Weihe, der Ausdruck seligen Mutterglücks bei Maria unvermindert erhalten, doch die Gestalten sind nicht mehr isoliert, sondern stehen inmitten der realen Welt. Die Figuren und die gesamte Szenerie schließen sich zu einheitlichem Bilde zusammen. Der Schauplatz der Geburt des Heilandes verdient mehr als einen symbolischen Hinweis. Im Stall neben Ochs und Esel an der Krippe liegt der Jesusknabe auf weißem Tüchlein über spärlichen Strohhalmen gebettet. Auf den Sparren des durchlöcherten Daches, das auf verwitterten Stützen ruht, sitzen lobsingende Engel, andere blicken staunend zum Fenster herein. Es soll überall eine klare Vorstellung des Ortes vermittelt werden; eine steilabfallende Bodenwelle bildet die Grenze des Vordergrundes. Daneben in kurzem Abstand stehen plumpe Hirten, welche mit blöder Verwunderung die frohe Botschaft aufnehmen. Unter frühem Morgenhimmel mit der matten Mondsichel dehnt sich der Ausblick weit in die Tiefe, über Heideland mit weidender Schafherde bis zu den Mauern und Türmen einer fernen Stadt. Diese mannigfachen Vorstellungen verbinden sich zu festlicher Gesamtstimmung der wunderreichen Christnacht in einer Fülle malerischer Ausdrucksmittel, die kein naivschaffender Künstler aufgibt, nachdem er ihren Wert erkannt hat. Das Gemälde steht in der Formengebung und dem tiefen lebhaften Kolorit dem umfänglichen Flügelaltar nahe, der sich ehemals in der Kölner Laurentiuskirche befand.[8])

In dem Figurengewimmel des jüngsten Gerichtes offenbart der Meister eine erstaunliche Kühnheit und Vielseitigkeit in der Erfindung zahlreicher beredter Motive zur Schilderung der Angst und Verzweiflung der Verworfenen, deren nackte Leiber hurtige Dämonen gepackt halten, der bangen Erwartung der Auferstehenden, die sich dem Boden entringen und der Freude der Auserwählten, die unter dem Zuspruch der Engel der Himmelspforte zuströmen. Auf den Flügeln werden in lebhafter Aktion die Martyrien der Apostel vorgeführt. Jedesmal sind die Hauptgestalten von einer Schar ihrer Peiniger umringt. Aus dem übersprudelnden Leben, den oft grotesken Ge-

[6]) Goldgrund. Eichenholz, Mittelstück Höhe 0,31 *m*, Breite 0,28 *m*; Flügel Breite 0,105 *m*. Vormals beim Prinz Wilhelm von Hessen. C. Aldenhoven a. a. O. S. 175. „Schüler Lochners."

[7]) Waagen, »Rezensionen und Mitteilungen über bildende Kunst.« (Wien II.) S. 254.

[8]) Das Mittelstück mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes befindet sich jetzt im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, Nr. 63; die Innenseiten der Flügel im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt, Nr. 62, 63 enthalten in zwölf Einzeldarstellungen die Martyrien der Apostel, an den Außenseiten stehen die heiligen Antonius, Cornelius, Maria Magdalena, Katharina, Hubert und Quirin. Vorn knien die Donatoren. Münchener Pinakothek Nr. 3, 4.

fühlsausbrüchen, der heftigen Regsamkeit aller Glieder ergeben sich Gruppen, die unmittelbar in der Phantasie haften. Ohne weite Landschaftsfernen ist auch der Schauplatz stets ausreichend dargestellt und erweckt den Eindruck einer Terrasse oder eines Berggipfels. Auch die Heiligengestalten an den Außenseiten sind zu Gruppen zusammengeschoben, regen sich freier im Raum. Jeder Zug verrät eine ausgeschriebene Handschrift, einen Maler, der nach reifer Erfahrung auf der Höhe seines Könnens steht.

Im Chor des Bartholomäusdomes zu Frankfurt sieht man nun in einer Serie von Wandgemälden, wohl der Stiftung des Scholasters Frank von Ingelheim von 1427 ebenfalls den grausigen Martertod des Apostels und Stadtpatrons dargestellt. Zwei Motive stimmen mit dem Flügelbilde im Städel-Institut überein, worauf Hubert Janitschek[9]) zuerst hinwies. Bei der Schindung „hält der eine Büttel sein Messer zwischen den Zähnen, der andere schleift das seine". Es sind dies Züge, die wohl einer verbreiteten Tradition ebenso wie die äußere Erscheinung des Heiligen entstammen. Im übrigen sind die Kompositionen so verschieden, wie es bei dem nämlichen Sujet nur irgend möglich ist. Auf dem Wandbild liegt der Körper des Apostels von vorn sichtbar zwischen einer oberen und unteren Reihe von Henkern, während der König nebst Begleitern zuschaut. Lochner hat statt diesem gleichförmigen Übereinander eine Folterszene veranschaulicht, deren packende Wirkung noch den Stecher Wenzislaus von Olmütz[10]) zu einer Reproduktion veranlaßte. Wie eine aquarellierte Federzeichnung (Kat.-Nr. 601) beweist, pflanzte sich die Komposition auch in der Schule Meister Stephans fort.

Gehilfen und Nachfolger, z. B. der Meister des Heisterbacher Altares, knüpfen an diese faszinierenden Schöpfungen an und beweisen auch hierdurch, dafs diese Gemälde nicht einer aufgegebenen Richtung der Frühzeit angehören können. Schüler versuchen es, diese derben Gestalten auf schwächlichen Beinen mit den scharf pronozierten Gesten und den knolligen Gesichtszügen zu Gruppen vereint vor blaugrünen Landschaftsfernen oder dem Teppichgrund anzuordnen.

Der Einfluß des Dombildmeisters erstreckt sich auch auf die feinsinnigen, erfindungsreichen Arbeiten der Buchmaler. Die minutiösen Illustrationen eines niederdeutschen Gebetbuches (Kat.-Nr. 565a Großherzogliche Hofbibliothek Darmstadt MS 70)[11]) enthalten Reminiszenzen an Lochners Hauptschöpfungen. (Die Darstellung im Tempel Bl. 56 B., Die Martyrien der Apostel Bl. 151 fg., Sta. Ursula mit ihrem Bräutigam und Genossinnen Bl. 197) köstliche Darstellungen von Innenräumen (David an der Pforte des Tempels Bl. 73) Kompositionen mit landschaftlichen Hintergründen. Zierliche Ranken mit Blumen und Früchten umrahmen die Bildchen. In den Miniaturen eines Gebetbuches beim Fürsten zu Salm-Salm[12]) taucht neben solchen Nachklängen schon der Zusammenhang mit vlämischen Vorbildern auf. Die Verkündigung des Erzengels Gabriel (Bl. 1) vollzieht sich in einem Interieur von subtilem Reiz der Raumschilderung.

Stephan Lochner brauchte bei seiner Ankunft in Köln nicht den zurückgebliebenen Anschauungeu einer veralteten Richtung zuliebe wichtige Errungenschaften einer oberrheinischen Illusionskunst aufzugeben. Von ihm rührt eine neue Formenauffassung, ein selbständiges Schönheitsideal, aber er knüpfte enge an die Werke seiner Kölner Vorgänger an. In dem raschen Strome der Entwicklung vermochte seine eigene Stilweise sich hier kaum noch auszuleben. Bald nach seinem Ende († 1451) wurde der herbe vlämische Realismus, der mit einer reicheren Palette auf täuschende Stoffwiedergabe und eine scharfe individualisierende Charakteristik ausging, auch am Niederrhein mit offenen Armen aufgenommen.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

9) Hubert Janitschek, »Geschichte der deutschen Malerei.« (Berlin 1890) S. 231 Anm.

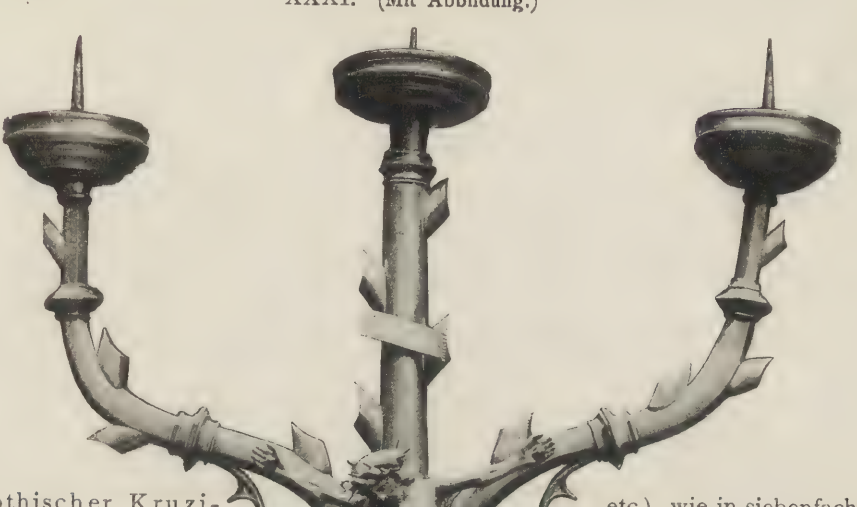
10) Wenzislaus von Olmütz (B. 23 und 25). Der Martertod des hl. Andreas und Bartholomäus. Der Meister mit den Bandrollen stach eine Verkündigung zwischen legendarischen Szenen frei nach den Flügelgemälden an den Außenseiten des Dombildes. Kat.-Nr. 615.

11) Niederdeutsches Gebetbuch. Zuerst Kalendar, dann 68 Miniaturen. Szenen aus dem neuen Testament und Heiligenfiguren. Am Schluß von fremder Hand: Anno Salutis MCCCCLIII. Im Rahmen des Bildchens der Verkündigung sitzt eine Jungfrau mit dem Wappen Hardenrath.

12) Niederdeutsches Gebetbuch. Zuerst Kalendar, dann 14 größere und 2 kleine Miniaturen in reicher Umrahmung. Am Rand des Bildchens der Verkündigung und auf der Metallschließe des Bändchens das Wappen Sayn-Wittgenstein. Beide Handschriften sind stilistisch eng verwandt.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXXI. (Mit Abbildung.)



53. Spätgothischer Kruzifix-Leuchter aus Messing der Stiftskirche zu Cappenberg (Katalog Nr. 332).

Dieser spätgothische messinggegossene Leuchter von 210 *cm* Höhe wird von einem sechsseitigen Steinsockel getragen als runder, durch Ringe gegliederter Stamm, der sich auf Zweidrittelhöhe zum Gabelkreuz verzweigt. Abgeschnittene Aststücke markieren stark den Charakter als Lebensbaum, den das Kreuz schon im frühen Mittelalter in Anspruch nahm. Der Übergang zur Verzweigung ist in wirkungsvoller Dekoration durch maßwerkartige Nasenansätze verziert, die in ein stilisiertes Blatt auslaufen. Sie flankieren den edelbewegten Christuskörper, dessen dornengekröntes Haupt leicht geneigt, dessen Hände den Seitenzweigen aufgeheftet sind; und die Art, wie der Kruzifixus diesen ganzen Mittelpunkt ausfüllt, Stamm und Zweige zu lebensvoller Einheit verbindend, beruht auf feiner Empfindung. Je ein kräftig profilierter Ring bezeichnet wiederum die Mitte wie die Höhe der Zweige, die, dem Mittelstamm gleich, in feinprofilierte Teller auslaufen mit dem Dorn für die Kerzen. — Diese im Mittelalter durch ganz Deutschland, wie durch die Niederlande stark verbreiteten, mannigfach noch erhaltenen großen Gußleuchter, die auch in fünffacher Verzweigung (so in Köln: St. Kunibert; Perleberg etc.), wie in siebenfacher (so in Magdeburg: Dom; Mölln usw.) vorkommen, knüpfen an den siebenarmigen Tempelleuchter in Jerusalem und seine, von demselben konzentrierten Prinzip beeinflußten romanischen Nachbildungen (wie im Münster zu Essen) an, haben aber durch das Baummotiv dem Ganzen eine neue, in dekorativer wie symbolischer Hinsicht überaus dankbare Ausgestaltung gegeben, deren Reiz die gotische Formensprache noch gesteigert hat. Sie hatten vornehmlich die Bestimmung, am Eingang des Chors das Triumphkreuz zu markieren oder zu vertreten. Zugleich hatten sie den Zweck, als Beleuchtungsapparate zu dienen, Christus als das Licht der Welt versinnbildend, wobei für die Zahl der Lichter die Symbolik sich leicht ergibt. — Da der Messingguß im Mittelalter, namentlich am Schlufs desselben, nicht nur in den Niederlanden (Maestricht, Lüttich, Dinant), sondern auch in Deutschland (Aachen) sehr verbreitet war, so mag die Entstehung dieser Gußerzeugnisse zumeist in der Nähe der Bestimmungsorte zu suchen sein, die des vorliegenden vielleicht (der in Cappenberg noch ein schwereres Seitenstück hat) in Dortmund, wo hervorragende Gußstücke derselben Zeit bis heute sich erhalten haben namentlich in der Reinoldikirche, ihrem Taufbrunnen, Adlerpult, Wandleuchterschmuck).

Schnütgen.

Der einstige Fensterschmuck der durch Brand zerstörten St. Magdalenenkirche zu Strafsburg im Elsafs.



Als ich im Jahre 1895 die alten Glasmalereien des Elsasses besichtigte, da waren es ganz besonders die herrlichen Chorfenster von St. Magdalena, welche durch ihre Gesamtanlage sowie durch ihre ruhige, wohltuende Farbenstimmung zu wiederholten Besuchen dieser Kirche anregten. Getrost durfte ich in früheren Veröffentlichungen gelegentlich jene Glasfenster als wahre Meisterwerke hinstellen, als Leistungen, welche als Kinder des ausgehenden XV. Jahrh., — sie sind 1480/81 entstanden —, für die damalige Zeit die nämliche Wertschätzung beanspruchen können, wie die um vier Jahrhunderte jüngeren Altarbilder und die gleich vornehm gehaltenen Wandgemälde Martin Feuersteins.

Kaum sind wenige Jahre verflossen, seitdem ein roher Anschlag in Lüttich wertvolle Kirchenfenster zertrümmerte. Jetzt sind die unersetzlichen Schätze der Magdalenenkirche vollständiger Vernichtung zum Opfer gefallen. In der Nacht vom 6. auf den 7. August 1904 hat eine verheerende Feuersbrunst, welche im anstoßenden Waisenhause ausgebrochen war, binnen kurzer Zeit die ganze Kirche in einen Trümmerhaufen verwandelt. Unwiederbringlich gingen die kostbaren Kunstdenkmäler verloren, nachdem sie mehrmals dem drohenden Verhängnis glücklich entronnen waren.

Vor etwa zehn Jahren erfuhr ich aus dem Munde des um die Wiederherstellung der Fenster hochverdienten Pfarrers, des jetzigen Domherrn Schickelé, welch' wechselvolle Schicksale die mittelalterlichen Kunstwerke überdauert haben. Nach den wüsten Stürmen der französischen Revolution hatten sie mehr und mehr durch gleichgültige Vernachlässigung gelitten, bis endlich im Jahre 1868 das Mittelfenster durch den erfahrenen Glasmaler Petit-Gérard um den Preis von 5000 Franken glücklich wieder ergänzt und instandgesetzt wurde. Da kamen im Herbst 1870 die schlimmen Tage der Beschießung. In der Nacht des 25. August flog die erste Granate durch das Altarfenster. Weil in der Folge wiederholt Granatsplitter die Glasgemälde verletzten, beschloß der Kirchenrat die Herausnahme derselben, welche durch Pfarrer Schickelé unter Beihilfe von vier Zimmerleuten und zwei Glasern bewerkstelligt wurde. Nach dreitägiger gefahrvoller Arbeit, am 27. September, waren die Felder, sorgsam in Kisten verpackt, im Keller des Waisenhauses sichergestellt. „Es war 4 Uhr nachmittags", schrieb ein Jahr nach unserer Unterredung Pfarrer Schickelé in seinem prächtig ausgestatteten Buch über die Kirche.[1]) „Um 5 Uhr wurde plötzlich das Feuer eingestellt; am Münster war die weiße Flagge gehißt." Nebenbei bemerkt, gingen damals die Scheiben aus der Karthause von Molsheim mit der Bibliothek im Feuer zugrunde.

Erst im Jahre 1874 wurde die Wiederherstellung der sechs Chorfenster durch den Glasmaler Bayer für 8150 Franken vollendet, zu welchem Betrage 5000 Franken Kriegsentschädigung beigesteuert worden waren. Und heute liegt wieder alles in Scherben. Man kann dem Domherrn Schickelé den bitteren Schmerz nachempfinden, welcher ihn beim Anblick seines vollständig zerstörten Lebenswerkes erfaßt haben muß.

Eine eingehende Beschreibung der Fenster vor Wiederherstellung derselben verdanken wir Straub.[2]) Danach waren die Tafeln zum großen Teil regellos durcheinander geworfen. Ihre nachherige Aufstellung, welche ich 1895 behufs späterer Bearbeitung aufgezeichnet hatte, fand ich bei Schickelé genau beschrieben. Eine weitere Schilderung gab einige Jahre nachher Dr. Robert Bruck.[3])

Inhalt und Anordnung der Chorfenster drängten mir sofort die Vermutung auf, daß die Felder mit den kleinen Darstellungen eigentlich nicht dorthin gehörten, vielleicht einst im Schiff der Kirche gestanden haben.

[1]) M. Schickelé, »Die St. Magdalenenkirche in Straßburg«. (1896). Zwei Lichtdrucktafeln mit Glasmalerei.

[2]) Straub, M. l'abbé A. Notice sur les verrières de l'église de Sainte Marie-Madeleine à Strassbourg.« (1856). 17 Seiten. — Vergl. ferner »Enumération des verrières les plus importantes conservées dans les églises d'Alsace«, par M. le baron de Schauenburg. (Caen 1860) S. 42. — Baptiste Petit-Gérard, »Quelques études sur l'art verrier et les vitraux d'Alsace«. (Straßburg 1861.)

[3]) »Die Elsässische Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts«. (Straßburg 1902.)

Dieselben wichen in Zeichnung und Farbengebung wesentlich von den großen Gruppen ab; so waren die Bilder der Leidensgeschichte bei besserer Zeichnung entschieden flauer in der Farbe.

Bei einem Vergleich des Hauptfensters mit den übrigen Chorfenstern kam ich zu der Überzeugung, daß ursprünglich bei sämtlichen Fenstern die nämliche Raumeinteilung innegehalten war, daß also anfänglich in allen unteren Hälften größere Gruppen untergebracht waren. Für diese meine Ansicht sprachen nicht nur die großen Baldachine unterhalb der oberen Bilder, nicht nur der Mangel jeglicher Verbindung der Sockelfelder mit den architektonischen Bekrönungen, sondern auch neben der Verschiedenartigkeit der Zeichnung die unbegründete Wiederholung einzelner Vorgänge, welch' letztere überdies nicht einmal überall zusammengehörten. Ausschlaggebend jedoch war die auffallende Abweichung in der Farbenwahl. Beim Anblick der die Gesamtstimmung beherrschenden weifsen Architekturen, welche sich in glitzerndem Silberschimmer über das ganze Mittelfenster und über die oberen Teile der übrigen verbreiteten und den Fenstern von St. Magdalena ein eigenartiges Gepräge verliehen, vermißte ich unwillkürlich die folgerichtige Fortsetzung in drei Querreihen der fünf anderen Chorfenster, welche um so notwendiger erschien, als der untere Abschluß hinwiederum zu den oberen Hälften paßte. Denn geradezu vorzüglich war die einheitliche Wirkung jener hellen Umrahmungen mit ihren blauen Gründen, so daß die teilweise fehlende Durchführung als empfindliche Lücke stören mußte. Leuchtend hoben sich die weißglänzenden Architekturen von dem mit Damast gezierten, rein blauen Hintergrunde ab. Bereits früher[4]) habe ich als Vorzug jenes Blau hervorgehoben, daß diese Farbe im Gegensatz zu manchen ins Violett stechenden blauen Gläsern französischer Denkmäler keinerlei Überstrahlung in die Umgebung verursachte.

Die Abwechselung im Gesamtaufbau, die schier unbegrenzte Mannigfaltigkeit in den Einzelheiten, welche sich an diesen Umrahmungen offenbarten, verrieten eine ungewöhnliche Erfindungsgabe des Meisters. Sowohl bei den großen Baldachinen als auch bei den zierlichen Bekrönungen einiger kleinen Bildchen erinnerte mich die gewandte Vermischung baukünstlerischer und pflanzlicher Formen oder vielmehr das Überwuchern der letzteren lebhaft an die Glasgemälde von Tübingen, Nürnberg, München, Ulm u. a. In den Fenstern von St. Magdalena war das vielverzweigte Rankenwerk bis in das Maßwerk hinein entwickelt. Die Ähnlichkeit und Gleichwertigkeit der unteren, durch verschiedenartige, ungemein geschmackvolle Einfassungen ausgezeichneten Tafeln mit den Wappen und Stifterbildnissen der besten Schweizer Scheiben habe ich an anderer Stelle[5]) hervorgehoben.

Das samtartige Schwarz an einzelnen Stifterbildnissen war, soweit ich dies vom Boden der Kirche aus beobachten konnte, durch gegeschicktes Auftragen von Schwarzlot und das Herausheben hoher Lichtkanten erzielt. In Walburg wenigstens glaubte ich diesen Kunstgriff an den Gewändern des hl. Benediktus und der hl. Klara im Südfenster des Chores erkannt zu haben, während ich die nämliche Technik an Stifterbildnissen aus Stöckenburg-Vellberg, welche zurzeit im Museum zu Stuttgart aufbewahrt werden, und noch deutlicher an einem der in der Linnicher Werkstätte wiederhergestellten Chorfenster von Ehrenstein nachweisen konnte.

Die drei Fenster der Nordwand waren zweiteilig, die drei des Chorabschlusses in drei Langbahnen eingeteilt.

Im ersten Fenster stand oben als Hauptgruppe die Verkündigung. Sechs Fächer zeigten Vorgänge aus der Legende der hl. Magdalena und zwar von unten nach oben: Christus im Hause Simons, die Auferweckung des Lazarus, die — noch zweimal wiederkehrende — Erscheinung des Herrn vor Magdalena, die hl. Martha im Kampfe gegen den Drachen, die letzte Kommunion der hl. Magdalena,[6]) endlich die Heilige, von Engeln zum Himmel aufgetragen. Einzelne Köpfe waren sehr gut gezeichnet. Am Fuße des Fensters knieten rechts Rudolf Voltz von Altenau in Plattenrüstung und seine reich gekleidete Gemahlin Ursula Wirich; ihnen gegenüber standen beider

[4]) »Geschichte der Glasmalerei« S. 126.

[5]) »Geschichte d. Schweizer Glasmalerei«. (Leipzig 1904.) — Vergl. ferner »Zeitschrift für christliche Kunst« 1899, Sp. 311.

[6]) Nach Bruck die auch im Bilde deutlich erkennbaren Buchstaben U. V. auf der Altarstufe. Bruck betont die Verschmelzung mit der Legende der Maria Ägyptiaca, welche in den beiden obersten Bildern zum Ausdruck kommt.

Wappen. Auf flott geschwungenem Spruchband las man die Worte: „*O · maria · durch · den · englischen · grufs · gib · uns · fur · unser · sund · bufs.*“

Das zweite Fenster enthielt als Hauptbild die Heimsuchung. Im linken Sockelfelde sah man den Stifter Klaus Völtsch mit dem Bittspruch: „*O · maria · ein · kunigin · bis · miner · sellen · pflege*“; im rechten Gefach sein Wappen. Nach oben folgten zunächst eine zweiteilige Verkündigung mit zwei Wappenschilden, also sicherlich nicht hierhergehörig; vortrefflich durchgeführt war eine sitzende Maria mit dem Kinde; daneben stand der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, Petrus zu den Füßen Jesu und die Übergabe der Himmelsschlüssel. Bei letzterer Tafel schien mir die ungezwungene natürliche Haltung des Apostelfürsten auf einen neuen Meister hinzuweisen; zweifelsohne war der landschaftliche Hintergrund mit dem St. Petersdom zu Rom neuere Zutat.

Zum dritten Fenster macht Straub unter Hinweis auf Molanus[7]) darauf aufmerksam, daß in dem Hauptbilde, der Anbetung der hl. Dreikönige, ein König mit dunkler Hautfarbe dargestellt sei, während bis zum Ende des XV. Jahrh. und in mehreren Gegenden noch im Anfang des XVI. Jahrh. die Künstler alle drei gleich malten. Bereits vierzehn Jahre früher, bei dem 1466 hergestellten Fenster in Alțthann, ist, wenn mich die Erinnerung nicht trügt, ein König als Mohr dargestellt; übrigens finden wir diese Unterscheidung schon bei dem 1464 verstorbenen Rogier van der Weyden. Dagegen haben die drei Weisen auf dem um 1470 entstandenen nördlichen Chorfenster zu Ehrenstein sämtlich weiße Gesichter; allenfalls könnte man bei einem derselben in der Zeichnung des Kopfes einen Mohr herausfinden.

Die Kleinbilder dieses Fensters ließen bezüglich der Zeichnung zu wünschen übrig; es waren Abendmahl, Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Christus vor Pilatus und die Kreuztragung. In den untersten Feldern zwei Ehewappen von Geschenkgebern, des Bernhard Riff und seiner Frau geb. Heilmann, sowie des Konrad Riff und seiner Gattin Adelheid geb. Amelung.

Die Vorlage zur großen Gruppe des vierten Fensters, der Anbetung der Hirten, führt Bruck auf einen Stich Martin Schongauers zurück. Als Stifter waren durch Bildnis und Wappen vertreten Lorenz Armbruster, nur durch Schilde Erhardt Wurmser und seine Frau Agnes Merschwin, daneben Claus Wurmser u. Anna Völtzsch. Darüber waren neun Grüppchen eingefügt: Jesus in der Vorhölle, der auferstandene Heiland, die drei Marien am Grabe; Jesus erscheint der hl. Magdalena, den hl. Frauen, seiner Mutter; die hl. Frauen kündigen dem hl. Petrus die Auferstehung des Herrn an, die hhl. Petrus und Johannes schauen in das leere Grab, der Heiland erscheint dem Petrus.

Bei einem mehrwöchigen Aufenthalt zu Straßburg im Jahre 1895 war es mir nach langem Suchen gelungen, eine in ziemlich großen Verhältnissen ausgeführte Photographie des prachtvollen Mittelfensters zu erwerben.

Im Maßwerk las man die Jahreszahl 1481. Unter der mächtigen Kreuzigungsgruppe erblickte man in unmittelbarer Nebeneinanderstellung die Auferstehung Christi und sein Erscheinen vor Magdalena im Garten. Das unterste quergeteilte Mittelfeld enthielt in seiner oberen Hälfte eine sitzende Madonna, welche dem Christuskind eine Rose darbot, darunter das Wappen der Böcklin. Links kniete Wilhelm Böcklin; das wallende Spruchband trug die Inschrift: „*O · her · din · lid · vn · sterbe · losz · an · mir · nit · vlore · werde.*“ Gegenüber kniete die Frau mit der Bitte: „*O · her · durch · din · lid · vn · sterbe · losz · uns · din · huld · erwerbe.*“

Das sechste Fenster zeigte oben die Beschneidung, darunter die Emausjünger, zweimal Christus inmitten der Apostel, den ungläubigen Thomas, Christus speist mit den Aposteln, die Himmelfahrt, Pfingsten, die Krönung Mariä und das jüngste Gericht. Unten rechts sah man das kniende Ehepaar, ein Riff mit seiner Frau; über ihnen stand auf dem Spruchband: „*O · maria · mutter · zart · hilff · vns · vff · die · recht · fart.*“ Im Mittelfeld war das Ehewappen eines Riff angebracht, links die Schilde des Valentin Wurmser und seiner Gemahlin Adelheid von Andlau.

Die Scheiben des Waisenhauses, welche dem um das Haus verdienten Hans Keller, 1580 bis 1608 Vorsteher der Anstalt, gewidmet waren,

---

[7]) Quidam pingunt unum magorum nigrum aut potius subnigrum et fuscum, quales sunt albiores Mauritani. Quod mihi valde recens videtur. Nam in picturis vetustioribus saepius omnes tres candidos pingi observavi. Molanus, De historia S.S. imaginum, lib. III, cap. III. Molanus schrieb diese Zeilen im XVI. Jahrh.

werden wohl gleichfalls vernichtet sein. Man sah die Waisenkinder in langem Zuge, hinter ihnen den Waisenvater, darüber die Taufe Christi und Wappen.

Eine von Gerard[8]) angezweifelte Mutmaßung Petit-Gérards von einem Aufenthalt Jakobs von Ulm ist in keiner Weise begründet. Damit fallen aber auch die von ersterem, freilich nur bedingungsweise aufgestellten Vermutungen bezüglich einer möglichen Mitwirkung an den Glasgemälden von St. Magdalena und anderen elsässischen Kirchen.

Jakobus Alemannus, Jakob Griesinger von Ulm, der in Frankreich als Schutzheiliger der Glasmaler verehrte Bologneser Dominikanerbruder wird wohl schwerlich im hohen Greisenalter von 70 Jahren noch für Strafsburg gearbeitet haben. Ob die Ähnlichkeit mit Ulmer Fenstern die Blicke nach Ulm gelenkt hat? Petit-Gérard hat das Volkamer Fenster der Lorenzkirche in Nürnberg zum Vergleich herangezogen. Letzteren lasse ich für das architektonische Beiwerk und für die Stifterbildnisse gelten, aber keineswegs für die grundverschiedene Farbenwahl. Übrigens will man auch an den Fenstern zu Sumiswald im Berngebiet Anklänge an Ulmer Maler herausfinden. Eine Verbindung mit Ulm, wo damals der Glasmaler Hans Wild erfolgreich wirkte, könnte allerdings durch den Bruder Martin Schongauers, Ludwig Schongauer, welcher 1479 in Ulm das Bürgerrecht erhielt, vermittelt worden sein.

An anderer Stelle[9]) verbreitet sich Gerard über die Möglichkeit, dafs Hans Beberlin der Glaser aus Strafsburg aufser anderwärts auch in St. Magdalena einen Teil der Fenster gemalt haben könnte.

Es ist eine bekannte Tatsache, dafs die Glasmaler des XV. Jahrh., auch wenn sie selbst Zeichner waren, sich mehr oder weniger an die Schulen ihrer Zeit und ihrer Heimat anlehnten, an die Malweise bestimmter Meister oder Werkstätten, wo sie vielleicht ihre erste Ausbildung genossen hatten. Andrerseits wurden ihnen aus jenen Werkstätten die Vorlagen geliefert.[10]) Besonders für die Schweiz sind solche Wechselbeziehungen längst schriftstellerisch erörtert worden; ich nenne hier nur die Namen Holbein und Baldung; ich erinnere ferner an die Aufsätze Scheiblers, welcher in dieser Zeitschrift[11]) Kölner Glasgemälde bestimmten Meistern zuweist. Für den Elsafs hat Dr. Bruck diese verdienstvolle Arbeit übernommen. Dort hatte sich um die Zeit, als die Glasgemälde von St. Magdalena entstanden, der Einflufs Martin Schongauers und seiner Gehülfen allenthalben geltend gemacht. Am ganzen Oberrhein, ja sogar in der Schweiz zeigten sich die Spuren des Kolmarer Meisters; Schongauers Züge will man an den Heiligengestalten der heute im Landesmuseum zu Zürich stehenden Scheiben aus Maschwanden erkennen. Dr. Bruck kommt auf Grund eingehender Studien, die eben nur dem Lokalforscher möglich sind, zu dem Ergebnis, daß der Künstler unserer Fenster in engerm Zusammenhang mit dem Meister von 1461, welchen er nach den Chorfenstern von Walburg benennt, und dem der Katharinenlegende des Glasfensters in St. Wilhelm zu Straßburg gestanden habe. „Aus deren Richtung ist er hervorgegangen und hat sie mit Schongauers Stil verschmolzen."

Wenn ich freilich Brucks Beurteilung[12]) der genannten Meister vergleiche, so vermisse ich eigentlich die gemeinsamen Gesichtspunkte, welche für unseren Glasmaler oder dessen Visierer vorbildlich gewesen sein sollen.

Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen daß die Werkzeichnungen zu den Fenstern vielleicht von Gesellenhand gefertigt, aus der Schongauerschen Werkstätte herrühren; daß man solche ausdrücklich bestellte, bestätigt uns die Vorschrift der Nürnberger Klosterfrau aus dem Anfang des XVI. Jahrh.

Es ist bei dem unersetzlichen Verlust ein Trost, daß die Glasgemälde, nur wenige Jahre vor ihrem Untergang, auf Veranlassung Brucks im Bilde festgelegt worden sind. Dadurch ist wenigstens die künstlerische Anlage für die Jünger und Liebhaber der Glasmalerei gerettet worden.

Linnich (Rheinland). H. Oidtmann.

[8]) Charles Gérard, »Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge«. (1873). II, 343.

[9]) Gerard a. a. O., S. 160.

[10]) Siehe Oidtmann, »Geschichte der Schweizer Glasmalerei«. (1904). S. 117 u. f.

[11]) 1892, V. Nr. 5.

[12]) Siehe Bruck a. a. O S. 114, 123, 124, 128, 130.

Bücherschau.

Der Papst, die Regierung und Verwaltung der heiligen Kirche in Rom. Mit einer ausführlichen Lebensbeschreibung Papst Pius X. von Paul Maria Baumgarten. Mit 4 Farbenbildern, 52 Tafelbildern und 770 Bildern im Texte. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Neubearbeitung des Werkes: „Rom, das Oberhaupt, die Einrichtung und die Verwaltung der Gesamtkirche." München, Allgem. Verlagsgesellschaft m. b. H. (Preis in Originalband 30 Mk.)

Von dem dreibändigen Werk: „Die Katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild" hat der I. Band so viel Anerkennung und Zuspruch gefunden, daß bereits eine neue Auflage nötig wurde, die als durchaus selbständiges von den beiden anderen Bänden der ersten Auflage gänzlich unabhängiges Prachtwerk schon durch den Titel die Umarbeitung und Umgestaltung anzeigt. Bei ihm steht im Vordergrunde die Person des neuen Papstes, den Baumgarten (nach einem kurzen Rückblick auf Leo XIII. und Überblick über die Verwaisung des päpstlichen Stuhles) hinsichtlich seines Lebenslaufes und seiner Eigenschaften eingehend schildert. Dank der sorgsamsten Nachforschung sind manche interessante und sympathische Züge nachgetragen, durch die „Übersicht über die Schicksale der Kirche von 1800 bis 1870" die Zeitumstände und ihre vielfachen Einflüsse auf den Entwicklungsgang skizziert, so daß die Charakterisierung Pius X. in bezug auf sein Denken und Wissen, seine Grundsätze und Bestrebungen an Umfang und Bestimmtheit erheblich gewonnen hat. Von wesentlicher Bedeutung erscheint hierfür auch der Einblick in die Tätigkeit des Papstes vom Tage seiner Krönung am 9. August 1903 bis zum Abschluß dieser Biographie, Ende September 1904. Was der Papst in dieser Zeit an Neuerungen in die Verwaltung eingeführt hat, findet Berücksichtigung auf den folgenden 400 Seiten, die in 10 Kapiteln behandeln: Die katholische Hierarchie (Kardinäle, Bischöfe, Orden und religiöse Genossenschaften, die beiden letzteren in neuer Beleuchtung durch P. Eubel); die päpstliche Familie (Palastprälaten, Hausprälaten, Ehrenkammerherren, Offiziere usw.); die päpstliche Kapelle; die Palastverwaltungen; die hl. Kongregationen; die päpstlichen Kardinals-, Prälaten- etc. Kommissionen); die Palastsekretariate; die diplomatischen Vertretungen; das römische Vikariat; die römischen päpstlichen Hochschulen und sonstigen Institute. — Hierbei ist das rein persönliche Moment, das in den biographischen Notizen und Abbildungen der I. Auflage vorwog, bis auf die Kardinäle (deren Porträts übrigens nur mehr gruppenweise erscheinen) mit Recht in den Hintergrund getreten, das Sachliche um so ausgiebiger und präziser behandelt, so daß nunmehr ein Quellenwerk vorliegt von sonst nirgendwo erreichter Vollständigkeit und Zuverlässigkeit, daher von dauerndem Wert. — Durch die vorhin angedeuteten Reduktionen, wie durch Wechsel in den Typen hat das Werk an Umfang verloren, an Handlichkeit gewonnen. Der Reichtum der Ausstattung ist durch die Vermehrung der guten Farbendrucke und Tafelbilder noch gesteigert. Für die Auswahl der letzteren mag der Wunsch berechtigt erscheinen, daß manche sehr geläufige Abbildungen minder bekannten allmählich Platz machen möchten, namentlich von solchen Gemälden, deren Darstellungen zum Inhalte einzelner Kapitel in näherem Zusammenhange ständen. Für den Einband hätte vor der verkürzten St. Petrusfigur die ganze, für diese die Medaillonfassung wohl den Vorzug verdient, die zugleich die organische Lösung des Deckelschmucks erleichtert haben würde. Schnütgen.

Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. Von Dr. E. Sauermann. Mit 52 Abbild. Lübeck 1904. (Pr. 10 Mk.)

Seit 1898 hat sich Dr. Freisen, Professor in Paderborn, die Aufgabe gestellt, die liturgischen Bücher aus katholischer Zeit in Schweden zu veröffentlichen; es ist erfreulich, daß ein mit der Geschichte und der Topographie des Nachbarlandes Schleswig-Holstein bekannter Kunstgelehrter es unternommen hat, den katholischen Überresten der Kunst nachzuforschen. Wenn er seine Untersuchung auch nur auf die Taufsteine beschränkt hat, so ist ihm die Wissenschaft dennoch zum Dank verpflichtet, weil aus seiner Schrift hervorgeht, wie reich ein einzelnes Ländchen noch ist an solchen Kirchengefäßen. — Er hat seine Forschung auf ungefähr 250 Orte ausgedehnt und die bedeutendsten Exemplare mit großer Mühe, wie er selbst hervorhebt, photographisch aufnehmen und klischieren lassen. Wie die am Schlusse des Werkes beigefügte topographische Tafel hervorhebt, lassen sich die vorhandenen Steine nicht örtlich einteilen und auch eine ornamentale und konstruktive Einteilung stößt auf Widerstand, weil die Unterschiede mehr nebensächlich sind; man wird daher dem Verfasser nicht Unrecht geben können, wenn er einzelne Gruppen nach dem Materiale ausscheidet und zwar 1. nach ausländischem Material; a) schwarzer belgischer Marmor, b) Wesersandstein, c) gotländischer Crinoidenkalk; 2. einheimisches Material: Granit. — Mit dem Materiale hängt die Frage zusammen nach der Herkunft der einzelnen Objekte. Nach der Ansicht des Verfassers stammen die Taufsteine aus Marmor aus Belgien, z. B. Namur, aber jene aus Kalk von der Insel Gotland, da Schleswig selbst dieses Material nicht liefert. Dem Alter nach reichen sie zumeist in das XII. und XIII. Jahrh., frühere Exemplare können kaum namhaft gemacht werden, weil das Christentum in unserm Nordlande erst im IX Jahrh. Wurzel faßte. — Sämtliche vorgeführten Beispiele von Taufsteinen zeigen, wenn wir die in Bruchstücken erhaltenen Exemplare abrechnen, gleich einem Kelche drei Teile: einen Fuß, Schaft mit Profilierung und eine runde oder quadratische Cuppa. Die Höhe beträgt ca. 1 *m* und der Durchmesser der Cuppa 80—95 *cm*. Diese letztere Dimension deutet an, daß in Schleswig in der angemerkten Zeit bei Kindern noch die Immersionstaufe üblich war. Diese Ansicht wird bestätigt durch das schwedische Rituale von Linköping aus dem Jahre 1525 nach der Freisenschen Ausgabe 1904, pg. 19. — So übereinstimmend die Hauptformen sind,

so verschieden der aufgebotene Schmuck. Um die Cuppa schlingen sich Rundstäbe, kriechende Laubornamente, Bestiarien, Reliefs unter Deckbögen, fortlaufende Szenen usf. — Der Herr Verfasser bemüht sich, diese Darstellungen zu erklären; in gar vielen Fällen aber ist eine gewisse Unsicherheit zurückgeblieben, weil in dem Gebiete der Kunstsymbolik noch manche dunkle Seite sich findet. Sehr häufig sieht man am oberen Rande der Cuppa Fratzengestalten oder auch ausgeführte menschliche Köpfe. Welche Bedeutung unterliegt diesen Formen? Nach der Ansicht des Herrn Verfassers sollen die vier Paradiesesflüsse angedeutet sein. Diese Auffassung ist nicht zu verwerfen, aber nach dem Weiheformular des Taufwassers am Karsamstag sind zunächst die quattuor mundi partes zu verstehen und erst in zweiter Linie die Paradiesesflüsse oder die Evangelien. An einem romanischen Taufstein in Altdorf (Diözese Augsburg) ist die Vierteilung durch menschliche Figuren, welche als Köpfe die vier Evangelistensymbole tragen, hervorgehoben. Eine ähnliche Erklärung aus der Liturgie mag auch bei dem ψ an dem Taufstein zu Hoptrup (S. 54) zutreffen. Dieses sonderbare Zeichen ist in dem angeführten Weiheformular noch in jedem römischen Meßbuch eingedruckt und wird als sogen. Ezkreuz gedeutet. Die beiden vertikalen Striche links und rechts können als Einrahmung gelten. Der Adler findet leicht seine Erklärung in der Stelle Js. 40, 21; der Löwe als leo rugiens in den Exorzismen des Weiheritus und der Hase in der Aufmunterung der Täuflinge, das Heil in Furcht und Zittern zu wirken (Phil. 2, 12) oder in der Verfolgung, welcher der gläubige Christ nicht entgeht. Tertull. ad nat. II 3. Wird einmal bei dem Hasen diese altchristliche Deutung angenommen, so dürfen wir auch bei dem Pferde mit der Fahne (Abb. 28) an ein altchristliches Symbol denken (Boldetti osserv. I, 216, Garrucci arte crist. V, 48/, Kraus, Realenc. II, 273), welches ermahnt, nach der Taufe auf der Rennbahn des Lebens tüchtig zu laufen. I. Cor. 9, 24. Eine andere Deutung möchte ich auch auf dem Taufsteine zu Borby (Abb. 16) der Hand geben, welche einen Gegenstand aus den Lüften anbietet. Wenn die Abbildung nicht täuscht, haben wir in diesem Gegenstand nicht ein Salbfläschchen zu sehen, sondern ein Geldsäckchen mit den siliquae, welche nach Ordo rom. I und VII den Getauften zur Erinnerung an die in der Taufe empfangenen Gnaden (Zeno Ver. II, tract. 35) zukamen. Es wird niemand den Grundsatz bestreiten, daß den Darstellungen an Taufsteinen solange eine baptismale Deutung zu unterlegen ist als möglich. Auch der Herr Verfasser wird diesen Grundsatz nicht verwerfen können, da er in seiner ganzen lehrreichen Abhandlung auf die örtlichen Verhältnisse des meerumschlungenen Schleswig-Holstein soviel Gewicht legt und Folgerungen daraus zieht.

München. Andreas Schmid.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Von Stephan Beissel S. J., II. vermehrte und umgearbeitete Auflage. Mit 5 Tafeln und 89 Textbildern. 4⁰ (XII u. 128). Herder, Freiburg. (Preis 8,50 Mk.; gebunden in Orig.-Leinwandband 11,— Mk.)

Die im letzten Jahrzehnt über Fra Angelicos künstlerische Entwicklung und Bedeutung eifrigst gepflegte Forschung hat sein kunstgeschichtliches Niveau noch gehoben, und der Verfasser der vorstehenden Monographie hat sein, hier bereits Bd. VIII, Sp. 357, besprochene I. Auflage, dieser Hebung, die für ihn mehr den Charakter der Bestätigung hatte, entsprechend erweitert, so daß die neue Auflage erst recht auf der Höhe steht. Vor allem kommt es ihm darauf an, nachzuweisen, daß Fiesoles Gemälde der Widerschein seines Seelenlebens sind, die Pinselsprache seiner Gläubigkeit, Innigkeit, Frömmigkeit. Diese Eigenschaften waren aber weit entfernt, ihn abzuhalten von der Teilnahme an den Fortschritten der Zeit, ihres Gedanken- und Formenwandels, wie ihrer technischen Errungenschaften. Der Wechsel des Domizils und der Umgebung, der Einfluß der zeitgenössischen Künstler und Besteller wirkten hierbei mit, und es ist von hohem, speziellem, wie allgemeinem kunsthistorischen Interesse, an der Hand eines so kundigen Interpreten, und so vieler, guter Abbildungen, die zum Teil gerade für diesen Zweck ausgewählt sind, dieser Entfaltung des künstlerischen Genius zu folgen, dessen Hauptwert gleichwohl vielmehr in dem bestand, was ihm blieb, als was ihm zuwuchs. Fra Angelicos Lebens- und Künstlerlauf ist hier klar vorgelegt, unter besonderer Berücksichtigung der Quellen, aus denen er schöpfte, der Ideen, die er verkörperte, der Typen, die er schuf, der Farbenstimmung, die er bevorzugte. Im Hinblick auf die letztere, die trotz, vielleicht wegen ihrer Einfachheit, Klarheit, Folgerichtigkeit, vereinzelt Beanstandung erfahren hat, wäre für das sonst so glänzend ausgestattete Buch die Beigabe mindestens einer guten Farbentafel am Platze gewesen. Der energische Schlußappell an die Künstler unserer Tage, den Spuren des erhabenen Meisters zu folgen, möge hier kräftigst unterstrichen werden! Schnütgen.

L'Exposition des Primitifs Français, par Georges Lafenestre. Membre de l'Institut. Gazette des Beaux-Arts, Paris 1904.

Die glänzende und erfolgreiche Ausstellung der sogen. Primitiven Flanderns zu Bruges im Jahre 1902 hat die zahlreichen Liebhaber der französischen Primitiven bestimmt, von diesen im laufenden Jahre zu Paris eine Schaustellung zu veranstalten und ein Entwicklungsbild zu liefern, das sehr viel Beachtung und Anerkennung gefunden, sehr aufklärend gewirkt hat. Als feinsinnige Frucht derselben erscheint das vorliegende, geistvoll geschriebene Buch, das in 11 Kapiteln an der Hand von 82 tadellosen Abbildungen über die französische Tafelmalerei informiert, wie sie sich vom XIV. Jahrh. bis in den Anfang des XVI. Jahrh. in künstlerischer und territorialer Beziehung entfaltet hat.

Die Vorläufer der Wand-, Miniatur- (und Glas-) malerei (in gewissem Sinne auch der Plastik) illustrieren den Anfang im XIII. Jahrh., und wie in den beiden folgenden Jahrhunderten der Fortschritt in den einzelnen Städten und Werkstätten sich betätigte, gelangt weitläufig zur Erörterung. Im XIV. Jahrh. behauptete zunächst die Herrschaft die Schule von Paris, anfangs altertümelnd, dann von der Renaissance

angehaucht, bis gegen Ende desselben die franko-flämischen Schulen sich geltend machten, eine Zeit lang durch die Maler der burgundischen Herzöge (Jean Malouel etc.) in den Hintergrund gedrängt, dann durch den „Meister von Flémalle" zu höherem Ansehen im XV. Jahrh. gelangend Dieses erweiterte den Kreis, ihn namentlich auf Südfrankreich ausdehnend (Nicolas Froment etc.), sowie auf die Schule der Loire (Jean Fouquet etc.). In Mittelfrankreich bezeichnet der „Meister von Moulins" den Höhepunkt der Entwicklung, deren Schluß die Maler Franz I. (Jean et François Clouet etc.) darstellen. — So bietet die Tafelmalerei Frankreichs in ihrem ersten großen Stadium ein einheitliches Bild der Entwicklung, dank ihrer Vereinigung auf der diesjährigen Ausstellung und ihrer Prüfung durch berufene Forscher, namentlich durch das vorstehende Buch. H.

Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig. Vollständige photographische Reproduktion, herausgegeben durch Scato de Vries, Direktor der Universitäts-Bibliothek in Leiden. 300 farbige und 1268 getönte Tafeln in Photo-Heliogravüre. — Vorwort von Dr. S. Morpurgo. In 12 Bänden zu je 200 Mk. Erscheinungsdauer ca. sechs Jahre (1903 bis zirka 1908). Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

Die Miniaturmalerei hatte nicht nur im früheren Mittelalter, da außer ihr nur die Wandmaler mit dem Pinsel schufen, sondern anch in den letzten Jahrhunderten desselben, da die Tafelmalerei überall eingeführt war, ihren eigenen Darstellungs- und Formenkreis. Den höchsten Grad der Produktivität und Feinheit erreichten die burgundischen und verwandten flandrischen Miniaturisten, und als ihr Hauptwerk darf wie hinsichtlich des Umfangs so der Ausführung das Breviarium des Kardinals Grimani bezeichnet werden, die Perle der St. Markus-Bibliothek, wo es schon 1521 (drei bis vier Jahrzehnte nach seinem Ursprung) Bewunderung für die ausländischen Künstler erregte, ohne daß diese zu genauen Mitteilungen hinsichtlich derselben geführt hätte. Diese Frage ist noch immer offen, da bei der schweren Zugänglichkeit des Werkes, deren Lösung zu schwierig war. Jetzt ist es auf dem besten Wege, Gemeingut, wenigstens jedem Gelehrten zugänglich zu werden. durch die meisterhaften Reproduktionen, von denen bereits zwei Bände mit je 25 Farbendrucken und 120 Tonbildern vorliegen, (die mir zur Ansicht zugingen). Der I. Band enthält 13 farbige Kartons mit großen Darstellungen: Arbeitsszenen oder Feste, die zumeist im Freien sich abspielen, mit reicher Landschaft und Architektur. In wunderbarer Feinheit sind im Vordergrunde die in dieser spätgotischen Stilisierung verblüffenden Gruppen gezeichnet, im Hintergrunde die nicht nur angelegte, sondern sorgfältigst und kundigst durchgeführte Hausteinarchitektur mit Burgen usw., die nach Flandern und Burgund weisen. Noch minutiöser sind die 12 bunten Kalenderblätter mit ihren figurenbelebten, dem feinsten Schnitzwerk entlehnten Goldeinfassungen, wie mit den charakteristischen, der Natur abgelauschten Monatsbildern, die an Schärfe der Beobachtung. wie der Wiedergabe nicht mehr übertroffen sind; und eine große Mannigfaltigkeit der aus Blumen, Ornamenten, Edelsteinen, Schriftzügen gebildeten Bordierung zeigen die auf beiden Seiten bedruckten Tontafeln.

Nicht ganz auf derselben Höhe stehen die der Bibel entlehnten 12 Darstellungen des II. Bandes, die zumeist aus Innenszenen bestehen, von denen die Dreikönigenanbetung (Tafel 139) lebhaft an Gerard David erinnert. — Sämtliche Farbendrucke sind wahre Triumphe der Technik, auch in koloristischer Hinsicht, mit den zartesten Schattierungen, geeignet, eine absolut zuverlässige Vorstellung der Originale zu geben, (die ich vor 27 Jahren in Venedig sah). Mit gewaltigem Respekt vor den Leistungen der spätgotischen Miniaturmalerei werden diese Nachbildungen erfüllen, die zugleich für die Kunstforscher ein Antrieb sein werden, nach den Meistern zu fahnden und bald die Dunkel zu beleuchten, die Analogien festzustellen, hoffentlich auch die Meister. Daneben werden die Kulturhistoriker eine Fülle wertvollen Materials, Beiträge zur Kenntnis der damaligen Sitten und Gebräuche, als kostbaren Schatz heben. Endlich werden fort und fort neue Motive sich ergeben für die Zeichner (auch von Kostümen) und Maler, Architekten, Bildhauer, Koloristen. Mancher von ihnen wird wünschen, diese Fundgrube stets, wenigstens leicht zur Hand zu haben. — Bei der höchsten Vollendung der Einzelblätter (der ihnen beigegebene Text steht in deutscher, oder französischer, oder italienischer Sprache zur Verfügung) erscheint der Preis von 200 Mk. für jeden Band nicht teuer. Schnütgen.

Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, herausgegeben von Dr. Franz Dülberg. H. Kleinmann & Co. in Haarlem. (Preis 24 Gulden.)

Als eine Rettungsinsel hat sich namentlich in den 60er und 70er Jahren, (dank dem erleuchteten Sammeleifer des † Erzbischofs Schaepman und seines damaligen Geheimsekretärs, des jetzigen Pfarrers von Jutfaas, Mgr. van Heukelum) das kurz zuvor gegründete Erzbischöfliche Museum in Utrecht bewährt, das an mittelalterlichen Gemälden, Skulpturen, Stickereien, Metallgeräten usw. aus kirchlichem und Privat-Besitz einen kostbaren Schatz von jetzt kaum noch aufzutreibenden, vorwiegend heimischen Altertümern erworben hat. Die wichtigste Gruppe bilden die frühholländischen Tafelgemälde, die Dülberg, zum Teil auf das „Schilderboek" des Carel van Mander gestützt, zeitlich geordnet und auf 25 Großfoliotafeln ganz vorzüglich reproduziert hat, um sie einzeln in stilkritischen Vergleichungen zu analysieren und bestimmten Meistern oder Schulen beizulegen. Diese beginnen kurz vor 1500 mit Geertgen van Sint Jans und schließen kurz vor der Mitte des XVI. Jahrh. mit Jan van Scorel. Zwischen beiden Meistern stehen als Hauptvertreter Jacob Cornelisz van Oostzanen und Cornelis Engelbrechtszoon, so daß diese vier Meister durch ihre Schüler und Trabanten das ganze beherrschen, mit Einschluß der sonst noch erkennbaren Einflüsse, die Tafel II nach Burgund weisen, Tafel IV an Mostaert, Tafel V auf den kölnischen Bartholomäus-, Tafel XIV auf den Severins-Meister. „Der Meister der Utrechter Adoration" um 1525 auf Tafel XVII bedarf noch näherer Forschung, während die Blütezeit der holländischen

Malerei von circa 1520—1540 unter Scorel klar zutage tritt. — Den Verfasser bei diesen feinsinnigen, in edler Sprache geführten Untersuchungen zu begleiten, bereitet einen hohen, lehrreichen Genuß.

Die Altarwerke des Cornelis Engelbrechtszoon und des Lukas van Leyden im Leidener Städtischen Museum, herausgegeben von Dr. Franz Dülberg. H. Kleinmann & Co. in Haarlem. (Preis 24 Gulden.)

Drei sehr reiche, wohlerhaltene altholländische Flügelaltäre sind hier auf 25 Großfoliotafeln ganz vortrefflich wiedergegeben; der erste (Kreuzigung mit Predella) ist kurz nach 1508 von Cornelis Engelbrechtszoon, der zweite (Beweinung) kurz vor 1526 von demselben (der 1533 starb) ausgeführt, der dritte (Jüngstes Gericht) kurz nachher von Lukas van Leyden, der ebenfalls 1533 (im Alter von 39 Jahren) starb; je eine Aufnahme ist dem Hauptbild wie dem Flügelpaare (innen und außen) gewidmet, je 3 den Details der beiden ersten, 9 denjenigen des letzten. Zuerst werden die beiden Meister in ihrer Entwicklung geschildert, hinsichtlich der Einflüsse, denen sie unterstanden sind, geprüft, in ihren Vorzügen gewürdigt, die auf den Außenseiten mit ihren großen Figuren am meisten in die Erscheinung treten. Das Großartige in den Kompositionen, das Gewaltige in den Charakterisierungen wirkt bestechend, auffällig auch das Fortschreiten im Realismus und diesem entsprechender Nüchternheit der Auffassung. Die Wärme der Schilderung erhöht noch den Reiz der Beobachtung.

G.

Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. Von Berthold Riehl. Mit 8 Tafeln. München 1904, Kommissionsverlag von G. Franz. (Preis 15 Mk.)

Als Fortsetzung, vielmehr Abschluß seiner (Bd. XVI Sp. 127) hier besprochenen „Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom XII. bis zur Mitte des XV. Jahrh." behandelt der Verfasser die Münchner Plastik, wie sie in der II. Hälfte des XV. und in der I. Hälfte des XVI. Jahrh. als eine über alles Erwarten große und bedeutende Gruppe sich ergibt. Zunächst wird „das Gebiet der Schule" abgegrenzt, das westlich bis nahe an Augsburg, nördlich an Landshut, südlich bis an den Fuß des Gebirges reicht, östlich an die Inngruppe stößt. Von der Ausstattung der spätgothischen Frauenkirche ausgehend zog sie weithin die Landkirchen, namentlich auch die zahlreichen Klöster in ihren Bereich, und diese, wie die bayerischen Herzöge zählten zu ihren Hauptförderern. „Die Steinplastik der II. Hälfte des XV. Jahrh.", die vornehmlich Grabsteine schuf, erscheint in neuem Lichte durch die Beschreibung mancher Denkmäler, deren Meister zum Teil festgestellt werden. Noch wirkungsvoller betätigte sich vom letzten Viertel des XV. Jahrh. an die Holzplastik zunächst in München selbst, wo das Chorgestühl der Frauenkirche bereits einen hohen Grad der Entwicklung zeigt, sodann in der nächsten Umgebung, deren Figurenschatz zum Teil in das Nationalmuseum sich geflüchtet, zumeist in den Landkirchen erhalten hat, wo der Verfasser ihn feststellt und beschreibt. Mit außerordentlichem Spürsinn und scharfem Blick forscht der Verfasser der weiteren Ausbreitung der Münchener Holzplastik in dieser charakteristischen Periode nach mit dem Ergebnisse vielfacher Entdeckungen von Belegstücken und Künstlernamen. In derselben Reihenfolge und mit dem gleichen glücklichen Ergebnis hat der Verfasser in München, wie in dessen näherer und entfernterer Umgebung, soweit der Einfluß der Schule sich äußerte, sorgsamste Umschau gehalten nach der Menge noch vorhandener Stein- und namentlich Holzfiguren; der Beschreibung, die er von ihnen liefert, zum Teil an derHand typischer Abbildungen, entnimmt man den Eindruck, das diese überaus produktive plastische Schule, die fast ausschließlich für die Kirche arbeitete, das tiefe Gemüt und den festen Charakter des Volkes in gewandter Technik zum vollen Ausdruck zu bringen verstand. — Durch diese von der Denkmäler-Statistik angeregte, überaus dankbare Studie hat der Verfasser zugleich zur Geschichte der deutchen Plastik, die so dringlich ist einen höchst schätzenswerten Beitrag geleistet.

Schnütgen.

Murillo von Carl Justi. Mit Abbildungen in Kupferätzung, Lichtdruck, Dreifarbendruck, Holzschnitt und Autotypien. II. Auflage. E. A. Seemann, Leipzig. (Preis geb. 10 Mk.)

Für den Schilderer des „reinen Hohenpriesters der religiösen Malerei" gibt es keine andere Quelle, als dessen Werke, für den Chronisten keine andere Folge, als die der Zeit, in der sie entstanden sind, oder der Verwandtschaft der durch sie dargestellten Gegenstände. Nach diesem Leitmotiv hat der bedeutendste Kenner der altspanischen Malerei, der Verfasser der gewaltigen Monographie von Velasquez, hier in der feinsinnigsten, sympathischsten Weise Murillo geschildert, den ein geistvoller Schriftsteller ‚den Mann der Liebhaber und des Publikums" genannt hat, im Unterschiede von Velasquez, als den „Mann der Künstler und Kenner". Zuerst in seiner künstlerischen Entwicklung skizziert, wird er als der Schöpfer von Genrebildern, der heiligen Kinder und von Bildnissen, sodann als der Maler von Madonnen, der Allerreinsten und von Christusdarstellungen geprüft an der Hand vorzüglicher Abbildungen (unter denen die Portiunkula des Kölner Museums) in den verschiedensten technischen Verfahren. Nachdem noch die großen Gemälde der Kapuziner- und Augustinerkirche, sowie Bilder kleineren Formates beschrieben sind, erfolgt als Schluß die herrliche Charakterisierung als Künstler und Mensch. — Im Anhang kommt Zurbaran als glänzender Maler der Geschichten des hl. Bonaventura zur Geltung. G.

Album der Dresdener Galerie. Fünfzig Farbendrucke mit begleitenden Texten. E. A. Seemann, Leipzig. (Preis geb. 20 Mk.)

In einem Folio-Prachtbande sind hier 50 Gemälde der Dresdener Galerie in ganz vortrefflichen Dreifarbendrucken derart zusammengestellt, daß jedes derselben seinen eigenen Meister hat. Deutsche, italienische, vlämische, niederländische, französische, spanische Maler, zumeist ersten Ranges, wechseln hier miteinander, und jedem bläulichen Karton, von dem sich die Farbendrucke vorzüglich abheben, geht eine Textseite vorauf, die das Bild und seinen Meister beschreibt. Eine kurze Einleitung macht mit der

Geschichte und Bedeutung der Dresdener Galerie bekannt, deren glänzende und doch wohlfeile Veröffentlichung gewiß manchem Kenner der herrlichen Originale sehr erwünscht ist. G.

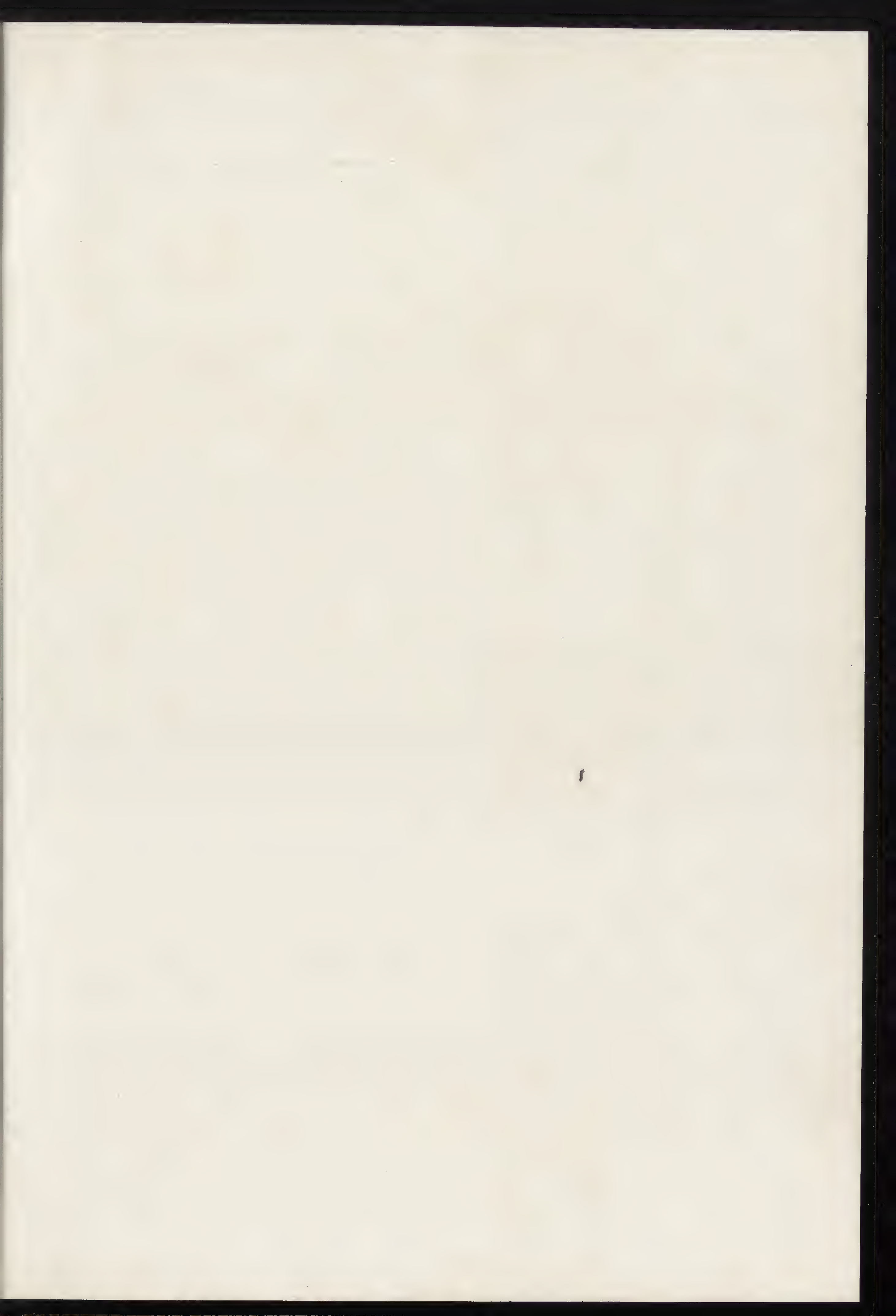
Die Certosa von Pavia, von Luca Beltrami. Mit 72 Abbildungen und 12 Tafeln. Ulrico Hoepli, Mailand. (Preis 3 lire.)

Unter den spätmittelalterlichen Klosteranlagen Italiens nimmt hinsichtlich der Größe und Eleganz der Bauten, wie der Einheitlichkeit und Erhaltung ihrer glänzenden Ausstattung die Certosa bei Pavia den ersten Rang ein. Deswegen ist sie auch, obwohl nur ein vereinzeltes, einsames Denkmal das bevorzugte Ziel der Kunstfreunde. Die Geschichte wie ihrer Entstehung, d. h. der Entwürfe und ihrer Ausführung, so ihrer Schicksale, namentlich auch ihre allmählich entstandene Ausstattung werden der Unbestimmtheit, die sie vielfach umgab, vollkommen enthoben. Was das Kloster seit der ersten Aufhebung 1782 erlebte, an Beeinträchtigungen wie Herstellungen erfuhr, wird im letzten (X.) Kapitel geschildert, das den I. geschichtlichen Teil zum Abschluß bringt. — Der II., viel kürzere Teil enthält die Beschreibung der Kirche, ihrer äußeren Erscheinung wie inneren Einrichtung, ferner des Klosters und seiner Höfe, so daß derselbe mit den viel zahlreicheren Abbildungen des I. Teiles einen vortrefflichen Führer abgibt. Überall merkt man ihm die höchste Vertrautheit an mit allen das herrliche Denkmal betreffenden Fragen, und seine gehobene Sprache paßt zu den erhebenden Gedanken, zu denen die Betrachtung der Anlage jeden Kunstfreund in ganz besonderem Maße anregt. A.

Die Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Von Max Schmid, Aachen. I. Band: Mit 262 Abbild. im Text und 10 Farbendrucktafeln. E. A. Seemann. Leipzig 1904.

Als eine Art von Fortsetzung, vielmehr Abschluß des Springerschen Handbuches präsentiert sich diese neue Kunstgeschichte; sie ist auf 3 Bände berechnet, von denen der I. die Romantik und die verschiedenen Formen des neuen Klassizismus umfaßt, der II. die Neubelebung der Renaissance und der verwandten Stilformen, der III. die Befreiung von der Altmeisterkunst und das Wesen der neuzeitlichen Kunst schildern soll.

Weit in das XVIII. Jahrh. zurück erstrecken sich die Einflüsse auf die Gestaltung der Kunst beim Beginn des XIX. Jahrh.; Rokoko und Zopf sind daran beteiligt, daher auch die Antike wie die Natur, an die beide sich anlehnten; daneben liefen die Anregungen, die aus der vaterländischen Sympathie sich ergaben, wie sie in der Gotik Ausdruck fanden. Mit der Kunst der romanischen Länder bis 1789, von der Frankreich (das Pantheon, Greuze, Houdon etc.) im Vordergrunde steht, Italien (Tiepolo, Canova etc.) und Spanien (Goya etc.) folgen, beschäftigt sich daher das I. Kapitel; das II. mit der Kunst der germanischen Länder: England (Kent u. Gibbs, Hogarth, Reynolds, Gainsborough etc.), sodann Deutschland (Pöppelmann, Schlüter etc. Graff, Mengs etc.). — Die französische Kunst in der Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreichs (1789—1815) wird im III. Kapitel dargestellt, und zwar die Baukunst, wie sie namentlich das Odeontheater, den Arc de triomphe, die Madeleine-Kirche, den kleinen Triumphbogen etc., mit den Empire-Möbeln geschaffen hat, die Malerei und Plastik, wie sie besonders durch David, Prud'hon, Gérard, Gros etc., sowie durch Chaudet, Bosio etc. vertreten sind. — Der deutsche Neuklassizismus — IV. Kapitel — hat in der Baukunst das Marmorpalais, das Brandenburger Tor, das Mausoleum in Charlottenburg, die Bauakademie, das Gotische Haus in Wörlitz, die evangelische Kirche in Karlsruhe usw. geschaffen, in der Malerei Carstens, Koch etc., in der Bildnerei Dannecker, Schadow, Thorwaldsen. — Die englische Kunst — V. Kapitel — hat in der Architektur vornehmlich das Bankgebäude, das Britische Museum, das Parlamentsgebäude etc. entstehen sehen, in der Malerei Lawrence, Etty, Wilkie, Leslie, Constable Turner als Hauptvertreter, in der Bildnerei: Gibson, Bailey etc. — Die französische und belgische Kunst (1815—1848) VI. Kapitel, weist als charakteristische Bauwerke auf: den Nordbahnhof zu Paris, die Kirche St. Vincent-de Paul, die Klotildenkirche etc. etc., als Hauptmaler: Gericault, Delacroix, Ingres, Flandrin Delaroche, Vernet etc. — Wappers, De Biefve, Gallait, Leys, Wiertz etc., als Hauptbildhauer Pradier, D'Angers, Rude; — Simonis, van Kessels usw. — Das VII. Kapitel ist der deutschen Kunst (1815—1850) gewidmet; hier ragen in der Baukunst hervor: Schinkel, Klenze, Gärtner, Stüler, Strack usw., in der Malerei: Runge, Cornelius, Overbeck, Veit, Steinle, Führich, Schnorr von Karolsfeld, Schadow, Bendemann, Lessing, Schirmer, Rethel, Meyerheim, Kaulbach, von Schwind, Richter, Genelli, Rottmann, Preller; in der Bildnerei: Tieck, Rauch, Drake, Rietschel, Schwanthaler. — Alle diese verschiedenen Richtungen und ihre sie vertretenden, vorstehend nur spitzenweise herausgegriffenen Künstler, die sich teilweise nicht genau mit der Zeitgrenze decken, werden vom Verfasser, der die deutschen besonders berücksichtigt, nach ihrer Entwicklung, also hinsichtlich der Einflüsse, die sie empfangen und ausgeübt haben, behandelt, und unverkennbar ist das hier sich betätigende Streben nach Objektivität. Diese ist nicht leicht, da die heutigen, zumeist naturalistischen Kunstanschauungen sich gern in den Vordergrund drängen gegenüber Bestrebungen, die von ganz anderen Grundsätzen ausgingen. Um die Ziele kann es sich nur handeln, die jeder Künstler, sei es mehr selbständig, sei es mehr im Banne seiner Schulung und Richtung, erstrebt hat, und der Kritik unterliegen Art und Erfolge seines Schaffens nur in diesem Rahmen. Diesen Maßstab legt der Verfasser an, und seine Urteile sind durchweg unbefangen geschöpft und klar formuliert, so daß man ihnen öfters sich anschließen kann. — Die Sprache, in der sie geboten werden, ist frisch und gewandt, wie gerade dieses Thema sie verlangt; die Illustrationen, vorzüglich reproduziert, sind mit großer Geschicklichkeit ausgesucht, und von ihnen eigentlich nur zwei zu beanstanden, nämlich die beiden Maja's von Goya, die doch der Familientisch ganz ausschließt. K.





Darstellung der jungfräulichen Mutterschaft Mariens aus dem Provinzialmuseum zu Bonn.

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

II.

Mit Abbildung (Tafel V).

2. Darstellung der jungfräulichen Mutterschaft Mariens aus dem Provinzialmuseum zu Bonn.

(Düsseldorfer Katalog Nr. 88.)

Allzeit ist von der Kirche klar und entschieden die Lehre betont worden, Maria sei Jungfrau gewesen vor, in und nach der Geburt des göttlichen Kindes. Die Kunst hat darum gesucht, sie dem Volke verständlich zu machen und klar darzustellen. Die Armenbibeln wiesen seit dem XIV. Jahrh. darauf hin bei den Darstellungen der Verkündigung und der Geburt Christi. Als vorbildliche Ereignisse, welche diese Jungfrauschaft erläutern, begründen oder vorhersagen, zeigen sie, wie Gedeons Vlies vom Tau durchnäßt ward, während ringsumher alles trocken blieb, wie der Dornbusch vor Moses brannte, ohne verzehrt zu werden und wie Aarons Stab durch ein Wunder Blüten und Früchte brachte. Neben jenen Vorbildern erscheinen in den Armenbibeln Propheten, besonders Ezechiel (44, 2: „Diese Pforte soll nicht aufgeschlossen werden"), Jeremias (31, 22: „Ein Neues wird der Herr machen auf Erden: eine Jungfrau wird einen Mann umgeben"), Isaias (7, 14: „Siehe, eine Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären"), sowie Daniel (2, 45: „Ein Stein ist abgeschnitten von dem Berge ohne Hände").

Im XV. Jahrh. werden dann die Darstellungen der Armenbibel im Speculum humanae salvationis geändert; denn die Propheten treten zurück, dagegen kommen zu den vorbildlichen Ereignissen aus der Geschichte des Alten Bundes auch solche aus der Geschichte der Heidenwelt. Die Reihe der symbolischen Darstellungen wird stark erweitert. So finden wir zur Ehrung der Jungfrauschaft Mariä einerseits Hinweise auf den verschlossenen Garten und die versiegelte Quelle (Hohel. 4, 12), sowie auf die verriegelte Pforte (Ezech. 44, 2), anderseits auf die Sibylle, welche dem Kaiser Augustus am Himmel die Jungfrau mit ihrem Kinde zeigt.

Der Inhalt der Armenbibel und des Speculum wurde nun in zahllosen Kunstwerken dem Volke vor Augen gestellt. So zeigt eine kleine, gegen Ende des XV. Jahrh. bemalte Tafel in Neuwerk bei M.Gladbach in der Mitte, wie Maria ihr eben geborenes, noch auf dem Boden liegendes Kind knieend anbetet, in den Ecken aber vier durch Spruchbänder erklärte Szenen. Ihre Inschriften sagen:

> Lucet et ignescit, sed non rubus igne calescit. Exodi III. Hec contra morem producit virgula florem. Numeri XVII. Porta hec clausa erit et non aperietur in eternum. Ezechielis XLIV. Rore madet vellus, remanet tamen arida tellus. Judicum VI.[1])

Man sieht, daß hier die Jungfrauschaft Mariä in der Geburt Christi durch vier Szenen erläutert ist, daß aber Vorbilder, Propheten und Symbole nicht mehr auseinander gehalten werden; denn Ezechiel steht in der an dritter Stelle genannten Darstellung neben der als Symbol der Jungfräulichkeit genannten verschlossenen Pforte, während die drei andern Szenen geschichtliche und vorbildliche Ereignisse geben.

Die alten aus dem Morgenlande ins Abendland gekommenen Tierbücher (Bestiaires, Physiologus) boten eine weitere Quelle zur Verherrlichung Marias und ihres Sohnes. Wie man angefangen hat sie in den Zyklus der Darstellungen der Jungfrauschaft Mariä einzugliedern, lehrt eine Tafel des Bonner Provinzialmuseums aus dem Beginn des XV. Jahrh. Sie war 1904 zu Düsseldorf unter Nr. 88 ausgestellt, ist 0,88 *m* hoch, ohne Flügel 0,74 *m*, mit ihnen 1,48 *m* breit. Eine Unterschrift unten auf dem Rahmen gibt ihr Thema an, indem sie sagt: *Hanc per figuram noscas castam parituram*, d. h. „Entnimm aus diesen hier dargestellten Vorbildern den Erweis, daß Maria als Jungfrau Mutter wurde."

Mariä Bild ist in der Mitte angebracht. Da auf ähnlichen Tafeln in der Mitte meist Christi Geburt, zuweilen die Anbetung der Könige

[1]) Abbildung in »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« III, 4, Taf. 8.

gemalt ist,[2]) hat der Künstler vielleicht eine Vorlage benutzt, worin die Dreikönige vor Maria knieten, diese Könige aber weggelassen, weil er Raum sparen wollte für andere Figuren. Maria trägt einen blauen Mantel, setzt ihren Fuß auf die Mondsichel und ist von den im Goldgrund schraffierten Sonnenstrahlen umgeben. Die Inschrift sagt:

Mulier amicta sole et luna sub pedibus ejus et in capite corona stellarum XII . . . et peperit filium masculum, qui recturus erat omnes gentes in virga ferrea. Apo. XII (1 et 5).

Um die Gottesmutter sind nun zuerst vier der Tierfabel entnommene Darstellungen angebracht: ein Einhorn im Schoße der Jungfrau, ein Phönix, ein Pelikan und ein Löwe mit folgenden Beischriften:

Unicor sum significoque Deum. Virgineis digitis tangendo fit hec fera mitis. Ut sol fenicas succendit fervidus alas, sic ego flamma furens sum cunctis corda perurens. Pelicanus sum taliter, quia sanguine prosum, dum cruor ex vino, de pane fit caro Christi. Ut leo rugitu praestat, vitam ferre proli, sic te, Christe, pater triduo de morte vocavit (?).

Nun folgen jene vier Vorbilder, welche wir bereits bei der mehr als fünfzig Jahre später entstandenen Tafel in Neuwerk fanden, mit den etwas anders gefaßten Umschriften:

Rubus virescit, sed non minus igne calescit. Exodi III. Hec contra morem produxit virgula florem. Num. XVII. Hec porta clausa permansit non sine causa. Ezechiel XLIV. Rore madet vellus, sed permanet arida tellus. Judic. VI.

Weiter sind zwölf Propheten in Brustbildern dargestellt. Ihre im Goldgrund eingeritzten Namen lauten, wenn wir oben in der Ecke neben dem Bischofe beginnen: Abiud, David, Jeremias, Jonas, Isaias, Elias, Amos, Ezechiel, Osee, Daniel, Joel, Abdias. Die Inschriften der Spruchbänder passen aber nicht zu diesen Namen. Halten doch die Propheten, bei denen man die Namen Elias, Ezechiel, Isaias, Josias, Amos, Joel, Abdias liest, Sprüche aus den Psalmen. Der Künstler hat in seinen Goldgrund vielerlei Punzierung gebracht, um ihm den störenden Glanz und die Einförmigkeit zu nehmen. So hat er wohl auch jene Namen in ornamentaler Absicht beigefügt. Die Inschriften bei den Propheten lauten:

I. Numquid rhinoceros volet servire tibi aut morabitur ad praesepe tuum. Job 39, 9. II. Iste venit de montibus, transiliens colles. Cantic. 2, 8. III. Orietur stella ex Jacob et surget virga de Israel. Num. 24, 17. IV. Egredietur virga de radice Jesse. Isaias 11, 1. V. Vox Domini intercidentis flammam ignis. Psalm. 28, 7. VI. Vulneratus est propter iniquitates nostras. Isaias 53, 5. VII. Unicus et pauper sum ego. Psalm. 24, 16. VIII. Similis factus sum pellicano. Psalm. 101, 7. IX. Sicut pluvia in vellere descendisti (Descendet sicut pluvia in vellus) Psalm. 71, 6. X. Rorate coeli desuper, et nubes pluant justum. Isaias 45, 8. XI. Catulus leonis Juda! Ad praedam ascendisti, requiescens accubuisti ut leo et quasi leaena. Quis suscitabit eam? Genesis 49, 9. XII. Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei. Psalm. 86, 3.

In den Flügeln stehen die großen Gestalten der hl. Augustinus und Hieronymus. Ihre Schriftbänder geben folgende Aussprüche:

Egredietur rex ex intimo ventre tuo et virginitatem tuam non faciet violari. In oratione de Annuntiatione (Spuria 3. Inter opera s. Augustini Sermo 195, Migne, Patrol. lat. XXXIX, 2108.) Fecunditas, integritatis Marie longe gloriosior est quam virginitas. In sermone de assumptione Virginis (Epistola 9. ad Paulam spuria c. 3. Inter opera s. Hieronymi, Migne, Patrol. lat. XXX, 125.)

Sehr beachtenswert ist, wie die Sprüche der Propheten sich an jene vier Vorbilder und an die vier Tiergestalten anschließen. Der I., welcher vom Rhinozeros handelt, steht in Beziehung zum Einhorn, das bei der Jungfrau Schutz sucht. Auch der II. bezieht sich auf das Einhorn, welches über die Berge zur Jungfrau hineilt. Der VIII. bezieht sich auf den Pelikan, der XI. auf den Löwen, der V. wohl auf den Phönix, welcher durch die Flammen verjüngt wird. Der V. weist auch hin auf den brennenden Dornbusch, während der VI. wohl an den Pelikan erinnern will, der sich verwundet, um seine Jungen zu beleben. Der IX. und X. sind jedenfalls wegen des vom Tau benetzten Vlieses Gedeons hierhin gesetzt; der XII., welcher die Stadt Gottes preist, hat sicher nicht ohne Absicht neben dem von Ezechiel gezeigten Stadttor Platz gefunden. Der IV., welcher das aus Jesses Wurzel emporsteigende Reis vorhersagt, steht neben der Szene, in der Aarons Stab blüht. Auch der III., welcher von der aus Israel hervorgehenden Rute spricht, erläutert den tiefern Sinn der Blüte des Stabes Aarons. Wie die Vorbilder und Tierbilder beschränken sich also auch die Aussprüche der Propheten nicht auf die Jungfrauschaft Marias, sondern suchen ebenso die Würde ihres Sohnes darzulegen, dem die Mutter ihre Unversehrtheit verdankt.

[2]) Die Anbetung der Könige findet sich in Mitte jener vier Tierbilder und der vier Vorbilder, welche die Tafeln von Neuwerk und Bonn bieten, auf einem Flügel des Hauptaltares der Kreuzkirche zu Rostock. Vgl. diese Zeitschrift VIII (1895) 178.

Phönix, Pelikan und Löwe haben noch keine Beziehung zu Maria, nur das Einhorn ist ihretwegen da. Seine Darstellung wurde im XV. Jahrh. besonders in Norddeutschland sehr beliebt. Man findet sie z. B. auf Tafelbildern und in Altarschreinen zu Doberan, Rostock, Wismar, Rudolstadt, Struppen (Kg. Sachsen), Groß-Kochberg (Sachsen-Meiningen), Tonndorf (Sachsen-Eisenach), Isenhagen (Hannover), Breslau usw.[3])

Auch die drei anderen Tierbilder wurden, wie Halm in dieser Zeitschrift Sp. 122 gezeigt hat, bald auf Maria umgedeutet. Diese Umdeutung aber geschah nach Julius von Schlosser,[4]) hauptsächlich durch den Verfasser des Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae, den Dominikaner Franz von Reetz, Professor der Theologie zu Wien (1385—1411), der 1421 im Alter von 84 Jahren starb. Galt früher der Pelikan als Bild Christi, der uns durch sein Blut erlöste und nährt, der Löwe als Sinnbild der Auferstehung des Besiegers der Hölle, so hören wir jetzt: „Pellicanus si sanguine animare fetus apparet, cur Christum ex puro sanguine Virgo non generaret? Leo si rugitu proles suscitare valet, cur vitam a Spiritu Virgo non generaret? Fenix si in igne se reformare valet, cur mater Dei digne Virgo non generaret? Rinoceron si Virgini se inclinare valet, cur Verbum Patris celici Virgo non generaret?" Sind schon diese Umdeutungen weder geistreich noch ansprechend, so erscheint die Reihe neu hinzugefügter Beispiele aus der Tierfabel und aus der Mythologie noch weniger schön. Man wird sie nicht mit Unrecht auf dieselbe Stufe setzen dürfen mit den Spitzfindigkeiten, womit die scholastische Philosophie und Theologie im XV. Jahrh. ihren im XIII. Jahrh. wohlerworbenen Ruhm zum großen Teil einbüßten. Niemand kann diesem freilich harten Urteile widersprechen, nachdem er eine mit solchen Tiersymbolen gefüllte Tafel mit dem oben beschriebenen Flügelbilde des Bonner Museums vergleicht. Zu einer solchen Vergleichung eignet sich besonders eine Tafel der Galerie zu Schleißheim, welche im wesentlichen übereinstimmt mit einer Tafel zu Stams in Tirol.[5]) Man muß bei ihr die Mitte scharf scheiden von der äußeren Umrahmung. Denn diese Mitte stimmt mit dem Kern der Bonner Tafel überein und mit vielen ähnlichen Tafeln, z. B. mit zwei in St. Lorenz und St. Sebald zu Nürnberg.[6])

Sie ist in dem nebenstehenden Schema durch Linien eingefaßt. *A* bezeichnet das Thema des Ganzen, die Darstellung der jungfräulichen Geburt der Gottesmutter. Maria betet kniend ihren neugeborenen Sohn an, welcher vor ihr auf einem Tuche auf der Erde liegt, weil die Legenden erzählen, sie (oder der hl. Joseph) habe ein Tuch (oder Stroh) auf die Erde gelegt. Dann habe sie begonnen zu beten und plötzlich das Kind vor sich liegen gesehen. In *a—d* sind die oft erwähnten Vorbilder dargestellt: Moses, Aaron, Gedeon und Ezechiel, in 1—4 die althergebrachten Tiersymbole: Der Pelikan, der Phönix, der Löwe und das Einhorn.

I	5	6	7	II
8	*a*		*b*	9
10	1	A	2	11
12	3		4	13
14	*c*		*d*	15
III	16	17	18	IV

Die Inschrift sagt beim Phönix: Sie fenix centum annorum igne materialiter renovatur, cur Deus eterno tempore non mensuratur? Beim Löwen liest man: Sicut leo catulos clamore resuscitat, sic Pater hominem per Spiritum suum ad vitam gratiae restaurat. Beim Einhorn steht: Sie unicornu in sinu Viginis domatur, cur Deus in utero Marie non humiliatur?

Wie dann in der Bonner Tafel der Maler um den älteren, noch nicht umgedeuteten Kern vierzehn Propheten und zwei Kirchenväter stellt, finden wir hier in I—IV heilige Schriftsteller: Den Evangelisten Johannes, Ambrosius, Albert d. Gr. (oder Thomas von Aquin) und Augustinus, in 5 bis 18 aber Hinweise auf Mariä jungfräuliche Geburt, von denen die meisten der Tiersage entnommen sind.

[3]) Münzenberger-Beissel, »Zur Kenntnis der mittelalterlichen Altäre Deutschlands« (Frankfurt a. M. 1885f.) I, 46, 85, 174, 182, 202f., II, 150, 158, 164, 178, 180ff., 188 usw.

[4]) „Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im spätern Mittelalter." »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses« XXIII (1903), 295 f.

[5]) Eine schöne Abbildung der Schleißheimer Tafel bei Schlosser a. a. O., Taf. 17. Über das Bild zu Stams vgl. Münzenberger-Beissel a. a. O., II, 107 f., wo aber mehrere Szenen nicht richtig gedeutet sind, weil die Kenntnis des Defensorium noch fehlte.

[6]) Thode, »Die Malerschule von Nürnberg«, (Frankfurt a. M. 1891, Keller) 51. Vgl. den Schrein zu Rostock oben Sp. 323 Anm.; Schlosser S. 299; Schulz, „Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria" in Seemann, »Beiträge zur Kunstgeschichte« I (1878).

In einem Bilde (8) liegt König Ezechias im Bette, während über ihm die Sonne erscheint, deren Strahlen auf der Sonnenuhr zurückweichen (4. Kön. 20, 11). Die erläuternde Inschrift macht die Anwendung: *Si retrogradiente sole vita regis apparet, cur alio opere nature Virgo non generaret?* Weiter nach unten (12) liegt eine reich gekleidete Jungfrau in einer blumigen, von der Sonne beschienenen Landschaft. Die Inschrift sagt: *Augustinus . . . Si Danae dono auree pluvie a Jove praegnans claret, cur Spiritu sancto gravida Virgo non generaret?* Noch geschmackloser als dieser Vergleich sind manche der zwölf der Tiersage entnommenen Analogien.

5. Carista si igne nec carne nec alis ardet, cur sola absque igne Veneris Virgo non generaret? Der Vogel Carista, welcher nach der Sage unverbrennlich sein soll, schwebt auf einem Berge über einem Feuer.

6. Eine Bärin beleckt zwei ihrer todgeborenen Jungen und gibt ihnen dadurch das Leben. Si ursus fetus rudes ore formare valet, cur Gabrielis ore Virgo non generaret?

7. In einem Tale liegt ein von Flammen umgebener Turm. Turris si Lauricia ardore ignis caret, cur igne carnis nescia Virgo non generaret?

9. Als Gegenbild zu der oben behandelten Szene (8), welche den König Ezechias zeigt, ist ein anderer im Bette liegender Kranker dargestellt. Neben ihm zeigt sich der Vogel Kalander, welcher den Kranken anschaut und ihm dadurch Genesung verheißt; denn wenn ein Kranker sterben muß, wendet der Vogel sich von ihm ab. Die Inschrift macht die Nutzanwendung: Calandrius si facie egrum sanare valet, cur Christum Salvatorem Virgo non generaret?

10. Zwei gehörnte Vierfüßler stehen sich gegenüber. Das männliche Tier macht das weibliche durch Anhauchen fruchtbar. Bonafa si ore feta a mare claret, cur Angeli ore Virgo non generaret?

11. Vultur si parit corpore et ad hoc mare caret, cur mystico spiramine Virgo non generaret? Ein Vogel brütet zwei Eier aus.

13. In Kappadocien soll eine Stute trächtig geworden sein, weil sie bei Sonnenaufgang gegen den Morgenwind anlief. Si equa Capadocie (ventu) feta apparet, cur almo flamine Virgo non generaret?

14. In einem Gehege erblickt man viele Schnecken, welche durch den Tau des Himmels gefüllt, Nachkommen hervorbringen. Si concha rore desuper prolis fecunda claret, cur rorante Pneumate Virgo non generaret?

15. Vögel fliegen über einen Fluß, nachdem sie starben und ihr verlorenes Gefieder auf wunderbare Weise wiedererlangt haben. Ysida si mortua se replumare valet, cur absque viri copula Virgo non generaret?

16. In Irland wachsen aus einem Eichenbaum Trauben hervor. Vitis si de illice Alvernie (? Ibernie) ortum habet, cur vitem veram superne Virgo non generaret?

17. Nicht nur Trauben wachsen in Irland auf Eichen, sondern auch Vögel, die Karabas genannt werden. Carbas si de arbore Ybernie nasci claret, cur Spiritus Sancti opere Virgo non generaret?

18. Ein Strauß hat seine Eier in den Sand gelegt, welche durch die Sonnenwärme ausgebrütet werden. Si ova strutionis sol excubare valet, cur veri solis opere Virgo non generaret?

Manche der in jenen Inschriften und Bildern erwähnten Fabeln werden freilich in unechten, selbst in echten Schriften der Kirchenväter und späterer Theologen erwähnt. Einige werden von ihnen vorübergehend und mit Hinweisung auf die Mythologie oder die Sagen der Heiden benutzt, um Glaubenslehren zu erläutern, aber in solche Zusammenstellung und in solche Schlußfolgerungen sind sie erst im XV. Jahrh. gebracht worden. Als Merkwürdigkeiten verdienen sie Beachtung, aber sie bleiben Verirrungen. Es ist bedauerlich, daß Theologen im XIV. und XV. Jahrh. so törichte Fabeln als Tatsachen hinnehmen und daraus die immer wiederholte Schlußfolgerung ziehen: Cur Virgo non generaret? Und doch sind die Beispiele und Fabeln des Schleißheimer Bildes noch nicht die ungeschicktesten. Eine Miniatur zu Wien und manche Blockbücher bieten noch Schlimmeres.[7])

Wie viel edeler ist alles in den Gemälden zu Neuwerk und Bonn, von denen wir ausgingen. Wie viel mehr Poesie liegt in jenen, besonders in Belgien und Frankreich um 1500 beliebten Bildern, in denen Maria ohne ihr Kind erscheint, umgeben von ihren Symbolen: der auserlesenen Sonne und dem schönen Mond, dem Meeresstern, der Pforte des Himmels und dem Turm Davids, der Zeder, Lilie und Rose, dem verschlossenen Garten und der versiegelten Quelle!

Das sind Darstellungen, welche sich auf die Heilige Schrift stützen, deren Kern richtig ist und die stets Wert behalten.

Luxemburg. **Steph. Beissel, S. J.**

---

[7]) Schlosser a. a. O, Taf. 16f., S. 304f.

Kunstsymbolik.



Es gibt mitunter Geistliche, Künstler und vor allem Baubeamte, welche symbolische Darstellungen an kirchlichen Gebäuden, Gefäßen und Geräten mit einem stillschweigenden Lächeln und Achselzucken betrachten, z. B. wenn die Polychromie in Kirchen durch den Hinweis auf die Farben im himmlischen Jerusalem begründet wird. Es möge nun im folgenden kurz die Berechtigung, die Arten und die Grenze der kirchlichen Symbolik hervorgehoben werden.

1. Es darf wohl als überflüssig betrachtet werden, das Wort symbolisch und den Unterschied zwischen Symbol und Symbolik eigens zu besprechen; die deutsche Sprache hat nicht unpassend das Wort Sinnbild. Wer den sinnbildlichen Charakter der christlichen und kirchlichen Kunst verneinen will, hat die Stelle im Römerbriefe 1, 20 noch nicht genug beherzigt, in welcher der Apostel Paulus lehrt: „Das Unsichtbare an Gott ist seit Erschaffung der Welt in den erschaffenen Dingen kennbar und sichtbar, nämlich seine ewige Kraft und Gottheit." Das Universum ist demnach ein Bilderbuch, ein Anschauungsunterricht zur Kenntnis des Schöpfers selbst. In Gott besteht Einheit des Wesens und eine Dreifaltigkeit der Personen. Diese Proprietäten Gottes müssen sich auch in den geschaffenen Dingen zeigen und finden sich wirklich; denn wie ist es sonst erklärbar, daß in den Knochen der menschlichen Hand sowie in den Zweigen der Bäume und sogar in jedem Baumblatte das Gesetz 3 : 2 sich befindet: die Zahl 3 symbolisiert die Einheit, 2 Vater und Sohn und das letzte Drittel den hl. Geist, welcher vom Vater und Sohn ausgeht. Wer erklärt ohne Annahme dieses ewigen Gesetzes, daß in der Malerei neben Licht (Weiß) und Schatten (Schwarz) nur 3 Grundfarben bestehen? Alle Harmonien eines Palästrina, Mozart und Richard Wagner bauen sich auf dem Dreiklang auf, welcher in einer unendlichen Reihe von Umkehrungen sich immer wieder findet. Kardinal Bellarmin, in seiner Himmelsleiter, Bischof Galura in seinen Betrachtungen, Bouillerie in seinen Sinnbildern, Bridgewater in verschiedenen veranlaßten Schriften, König, Köstlin, Weber Joseph Michael (1899) haben die Spuren, welche Gott der äußern Natur eingedrückt hat, weiter verfolgt und dargelegt.

Wer eine ideale Weltanschauung festhalten will, muß auch der Kunst das Recht auf symbolischen Inhalt zuerkennen. Christus selbst bedient sich in seinen Reden sehr oft bildlicher Sprache und redet von einem Abendmahl, von Talenten, Arbeitern im Weinberge und wird auf solche Weise Begründer der kirchlichen Symbolik; denn die Mittel der redenden Kunst müssen auch der plastischen gegönnt sein. In Jonas ist ein Vorbild der Auferstehung Christi, im ganzen alten Testament ein Schatten des neuen,[1]) im Vorhang des jüdischen Tempels das Fleisch Christi zu erblicken[2]) usf.

Wie unbiblisch ist es also, alle symbolische Sprache aus der Kunst verbannen zu wollen! Ein römisch-katholischer Kult ist gar nicht ohne Symbolik zu denken. Sobald ein Priester nur die Hände faltet, hat er schon in den gekreuzten Daumen das Kreuz Christi vor Augen und ebenso, wenn er sie bei der Oration ausbreitet, ahmt er Christum den Gekreuzigten nach.[3]) Steht er bei den Orationen, so zeigt er sich als den Mittler zwischen Gott und den Menschen und macht er eine Kniebeugung, so bekennt er seine Demut und seine Verehrung. Es wird kaum möglich sein, ohne Akkommodation, d. h. ohne Symbolik nur ein einziges Meßformular zu erklären; sogar der gewöhnliche Tischsegen Mensae coelestis — Ad coenam — spricht schon einen höhern symbolischen Gedanken aus. Niemand, welcher von diesem Geiste der Liturgie durchdrungen ist, findet es fremdartig, daß dem Hahne auf der Spitze des Kirchturms bis herab zum Grundsteine, ja allen Teilen des Gebäudes ein symbolischer geheimer Gedanke innewohnt.

Schon die Heiden kannten die symbolische Sprache der Kultgebäude. Vitruv, ein Architekt zur Zeit Christi, gibt in seinem Werke de architectura[4]) an, der dorische Baustil gebühre den kriegerischen Gottheiten, der Minerva, dem Mars, Herkules; der korinthische eigne sich für die lockern Gottheiten Venus, Flora, Nymphen und der jonische den ernsten Göttern wie Juno und dem Vater Liber. Wie schön stimmt diese Symbolik zum Charakter der einzelnen Stile! Auch den Werken der Plastik

[1]) Hebr. 8, 5.

[2]) Hebr. 10, 20.

[3]) Tertull. de orat. c. 14.

[4]) Lib. I c. 2.

legten die Heiden symbolische Attribute bei, z. B. hat Diana einen Hirsch, Apollo eine Kithara und Äskulap eine Schlange, der Horus seinen Sperber. Man darf sich daher nicht wundern, daß auch im Christentum, nachdem Christus in seiner bilderreichen Sprache mit seinem Beispiele vorangegangen war und nachdem die vorchristliche ägyptische und griechische Kunst Symbole in ihren Werken hinterlegt hatte, von den ersten Jahrhunderten die symbolische Sprache sehr beliebt war. Unter den apostolischen Vätern ragt in dieser Beziehung der sog. Barnabasbrief hervor, und im zweiten Jahrhundert überträgt die Alexandrinische Schule die allegorisierende, d. h. symbolische Auslegung schon auf die gesamte hl. Schrift. Im dritten Jahrhundert verlangen die apostolischen Konstitutionen, das Kirchengebäude schaue gegen Osten, sei länglich und gleiche einem Schiffe[5]) und beim Gebete sollen die Gläubigen gegen Sonnenaufgang sich wenden, weil das Paradies gegen Aufgang gelegen gewesen sei! Man darf ohne Bedenken sagen, daß den Christen der ersten Jahrhunderte die symbolische Sprache in Kult und in der Kunst viel geläufiger war als den Christen des XX. Jahrhunderts. Um das Jahr 140 n. Chr. entstand schon der griechische Physiologus, und aus den Schriften des hl. Augustinus stellte man einen Clavis symbolischer Deutungen zusammen, bekannt und veröffentlicht von Pitra unter dem Namen Melito von Sardes.[6]) Eine ähnliche Schrift stammt um die Mitte des fünften Jahrhunderts von Eucherius, Bischof von Lyon. Ausgebildet wurde die Symbolik im Mittelalter durch die Liturgiker Isidor Hispal, Rhabanus Maurus, Honorius von Antun, Sicard von Cremona und den Bischof von Mende, Durandus in seinem Rationale officiorum. Es ist nicht zu leugnen, daß vom XVI. Jahrh. die Symbolik aus der Kunst mehr verschwand und heutzutage etwa noch einen Namen Jesu, Maria, Pelikan, Lamm, das Herz Jesu, Palme und dergl. umfaßt; allein das Tridentinum billigt diesen spärlichen Gebrauch nicht, sondern verlangt, dafs die Gemüter der Gläubigen durch diese sichtbaren Zeichen der Religion und Gottesfurcht zur Betrachtung der so erhabenen Dinge, welche im hl. Meßopfer verborgen sind, angeeifert werden.[7]) Es klingt wie ein Hohn, gerade die meisten altchristlichen Symbole aus der Pflanzen- und Tierwelt sich mehr in den Namen der Gasthäuser (Adler, Löwe, Engel, Kreuz, Lamm) erhalten hat als in den Kirchen.

Wer nach dieser geschichtlichen Entwicklung der kirchlichen Symbolik noch ihren Bestand und ihre Berechtigung leugnen will, muß der Kunst nach Ansicht einzelner Formalästhetiker den Inhalt selbst absprechen und ihren belehrenden Zweck in Frage stellen; dagegen aber spricht der Begriff der Kunst überhaupt als Ausdruck von Ideen und der Gebrauch, welchen auch die moderne Pädagogik von der Anschauungsmethode macht.

2. Die Schriftgelehrten unterscheiden einen 4fachen Schriftsinn, einen Literal-, allegorischen, anagogischen, tropologischen Sinn. Dieselben Kategorien lassen sich auch in der kirchlichen Kunst auf das ganze Kirchengebäude und auf die einzelnen Teile anwenden, z. B. das Altarkreuz erinnert uns an den Kreuzestod Christi (Literalsinn), ermahnt zum Glauben an Christum den Gekreuzigten (allegorisch) und an unsere Abtötung (tropologisch) und an unsern Sieg in Christo (anagogisch).

3. Wenn es nach dem Gesagten große Unkenntnis verrät, alle Symbolik aus der kirchlichen Kunst verbannen zu wollen und bei Neubauten oder Restaurationen nur den kunstgeschichtlichen archaistischen Standpunkt geltend zu machen, so muß doch auf der andern Seite gewarnt werden, die Symbolik nicht zu übertreiben und nach Art der mittelalterlichen Liturgiker an alle Kleinigkeiten und an jeden Schnörkel einen oder lieber noch mehr Gedenkzettel zu heften, deren Schrift und Inhalt niemand mehr zu entziffern versteht. In der Mathematik gilt das Gesetz: Zwei Dinge, welche einem dritten gleich sind, sind auch unter sich gleich. Diesem Gesetz muß auch jedes Symbol unterliegen, mit andern Worten: Es muß ein dritter Vergleichungspunkt (tertium comparationis) vorhanden sein, z. B. Christus erleuchtet (Joh. 1, 9) und das Licht erleuchtet; daher kann Christus einfach Licht genannt werden und die Altarkerze symbolisiert Christum, das Licht. Man kann vielleicht sagen, daß die kirchliche Symbolik gerade deshalb in gewissen Kreisen in üblen Verruf gekommen ist, weil sie in Künstelei ausartete und unverständlich wurde. Daher soll der Vergleichungspunkt nicht allzusehr im Dunklen liegen.

München. Andreas Schmid.

[5]) Const. ap. II, 57.

[6]) Näheres Tubinger Quartalschrift 1896 S. 628 ff.

[7]) Sess. 22 cap. 5.

Ein Rückblick auf die „moderne Kunst"
in der internationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf 1904.

In unserer Seele, dieser tiefen, verborgnen Welt, schläft unter andern eine sehr wirksame Kraft, die Bildnerin der Gestalten.

— — — — — — — — — — —

Sie wirkt in der Kraft, sie wirkt in der Macht, mit der der Schöpfer wirket. O erschüfe sie also immer auch mit seiner Weisheit, mit seiner Güte, mit seinem Verstande! Ihr gebt uns geistige Welten; ihr heißt uns lieben und hassen, Dichter, darstellende Künstler! Laßt uns nur das Wahre, das Gute lieben, und bewahrt uns vor dem Schattenreiche Plutons. Was haben wir gesündigt, daß wir durch euch wie Ixion, Sisyphus und Tantalus gequält werden müssen? Schafft heilbringende Gestalten, göttliche Bilder!

O wer den Ring, den Ring der Göttin hätte,
Der jeden Wahn verscheucht, der freundlich trüget,
Vor dem der falschen Kunst, der Gorgonette,
Die Larv' entfällt, die schädlich uns vergnüget,
Den Ring, in den sich an der Anmut Kette
Das Innigste zum Innigsten sich füget;
Er würde, frei von Dunst und Zauberbinden,
Nur Wahrheit schön, nur hold die Güte finden."

I.

(Früchte aus den sogenanntgoldenen Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts. Von Johann Gottfried von Herder (1801—1803). Herausgegeben von Johann Georg Müller. Stuttgart und Tübingen, 1830. S. 138 u. w.)

Horaz, der in seiner Epistel an die Pisonen schon in den einleitenden Worten des Malers gedenkt, gestattet uns hierdurch, das, was er vom Dichter verlangt, auch auf den bildenden Künstler anzuwenden. Seine Anschauungen sind aber keineswegs neu, und wie sie in der griechischen Kunst fort und fort herrschend geblieben, und, wie Jungmann in seiner Ästhetik[1]) sagt, auch in Rom unbestrittene Geltung hatten, und zwar gerade während der Blütezeit der lateinischen Literatur, so treffen wir sie allenthalben, wo nur irgendwo die Künste im Kulturleben der Völker zu nachhaltigem Erblühen gelangten. Deshalb können auch wir hier das Begehren eines Horaz und jener übrigen, in Kunst und Wissenschaft mafsgebend gewordenen Männer nicht unbeachtet lassen, wenn wir zu objektivem Urteile über die uns heute dargebotenen Werke gelangen wollen.

Zweck der Kunst war jederzeit: die Gemüter für das Große und Edle, das Gute und Schöne zu begeistern, religiöse und sittliche Ideen zu wecken und mit Enthusiasmus für den Ruhm des Vaterlandes zu erfüllen! Niedrig dachte niemand von der Kunst, was schon Horaz in besagtem Briefe an Calpurnius Piso und dessen Söhne (v. 406) mit dem warnenden Worte ausspricht:

„damit du über deine Liebe
zur Muse mit der goldenen Lyra nicht errötest."

Deutlicher noch äußert sich der uns in der Zeit und als Christ näher stehende Leibniz[2]) über Zweck und Ziel der Kunst. Er sagt: „Wozu liest man oder hört man die Darstellung historischer Tatsachen, als um das Bild derselben in seinen Geist aufzunehmen und es zu bewahren? Aber die auf solche Weise gewonnenen Bilder werden nicht bloß schnell wieder verwischt, sondern sie sind auch keineswegs immer ganz deutlich und lichtvoll. Unter dieser Rücksicht muß uns die Malerei und die Skulptur als ein besonders wertvolles Geschenk Gottes gelten. Denn diese zwei liefern uns bleibende Bilder, in welchen sie die Erscheinungen in genauer und lebendiger Darstellung, die sich überdies noch durch ihre Schönheit empfiehlt, zum Ausdruck bringen: und indem wir diese Bilder betrachten, frischen sich die inneren Bilder in unserem Geiste wieder auf und prägen sich, wie dem Wachse das Siegel, der Seele tiefer ein. Wenn nun aber hiernach die Schöpfungen der bildenden Kunst so vorteilhafte Wirkungen hervorbringen, auf welchem Gebiete haben wir dann mehr Grund, diese Künste zu verwerten, als auf demjenigen, wo uns an erster Stelle daran liegen muß, daß die Bilder in unserer Seele so dauerhaft und so wirksam seien als möglich, das heißt dort, wo es sich um die Förderung des religiösen Lebens handelt und um die Verherrlichung Gottes? „Muß ja doch überhaupt immer, wie bereits früher hervorgehoben wurde, der Wert und die praktische Bedeutung einer jeden Kunst und Wissenschaft vor allem darin sich bewähren, daß sie dazu dient, Gott den Herrn zu verherrlichen." — Und wenn wir, um nichts zu versäumen, und — um auch „modern" zu sein — nach den Bestimmungen Umfrage halten, nach denen in früheren Zeiten wahrhaft große Künstler ihre Werke geschaffen, dann hören

[1]) Bd. II, »Die schönen Künste«, S. 162 (Freiburg im Breisgau, 1886).

[2]) M. s. Jungmann an ob. Stelle, S. 165.

wir ausnahmslos: „Einheit in der Durchführung des Gedankens" — „Vereinigung aller Teile zu einem vollendet schönen Ganzen" — und „sorgfältige Bewahrung und Inachtnahme des einem jeden Einzelnen Zukommenden — bei höchster technischer Vollendung" — verlangen. Wir finden aber bei unseren „Modernen" keine dieser Forderungen erfüllt, ja, nicht einmal den Versuch gemacht, diesem Begehren, auch nur nahe zu kommen. Die allererste dieser Forderungen: der Gedanke! fehlt gar in so auffallender Weise, daß dies Fehlen einer zum Ausdruck gebrachten Idee gleichsam zur Signatur wird. Denn man wird doch wohl nicht im Ernste geltend machen wollen, daß zum Beispiel ein weiblicher Halbakt — weil „Eitelkeit"[3]) genannt — einem höheren Verlangen entspreche. Daß es die Bezeichnung allein nicht tut, beweist gewißlich ein „Triptychon" genanntes Werk, welches, Sprachgebrauch und Herkommen in der Kunst entgegen,[4]) etwas wesentlich anderes finden läßt, als die Katalogbezeichnung[5]) zu erwarten berechtigt! Auch ändert es nichts an der Tatsache, wenn etwa ein Gegenstand, der kleinere Verhältnisse bedingt, in großen Dimensionen dargestellt wird. — Ob nun dies Fehlen jeder höheren Idee auf Indolenz oder Ignoranz zurückzuführen ist, bleibe hier unentschieden, es genügt die Bestätigung eines erschreckend geistigen Tiefstandes. Es tritt aber zu dieser bedauerlichen Erscheinung noch ein weiteres erschwerendes Moment, denn wir vermissen schmerzlichst das, was Horaz als das Erziehliche in der Kunst für den Menschen bezeichnet. Heißt doch der Dichter die Künstler in seiner ersten Epistel an Augustus sogar: „Tempelhüter der Tugend" (Aedituos virtutis)[6]) und macht sie gewissermaßen zu Priestern, deren Amt es ist, das Heiligtum im Menschen zu bewahren: es zu eröffnen und zu schließen, es zu reinigen und zu schmücken und vor jeder Art Entweihung zu behüten. Treffend erinnert Haberfeldt hierbei an die schöne Stelle aus des Euripides „Jon", des Sohnes Apollons und der Kreusa, des attischen Königs Erechtheus Tochter, wo er der Szene gedenkt, in der Jon, begleitet von Tempeldienern, auftritt.[7])

[3]) Nr. 1023 des Kataloges.

[4]) Der Ausdruck, der, wir wiederholen, hier für profane Werke durchaus nicht gebräuchlich ist, bleibt nur eine Nachahmung unserer westlichen Nachbarn, die aber mit „Triptyque" keineswegs einen Titel geben, sondern nur die Dreiteilung andeuten, wie dies z B. der Katalog des Salon von 1903 deutlich macht. Es sei dafür an die Bilder von „Thomas (A.-V.) Musique, Danse, Poésie (Triptyque pour l'Hôtel de Ville-de Tours), pag. 49 und pag. 108: Faux-Froidure Mme E.) La vie des roses, triptyque" — erinnert.

[5]) Nr. 1371.

[6]) M. s. »Des Quintus Horatius Flaccus Briefe über die Dichter und die Dichtkunst der Römer, an den Augustus, Florus und die Pisonen.« Erläutert von Johann Friedrich Haberfeldt, Pfarrern zu Neukirch im Meißnischen usw. (Leipzig, 1802.) Band IV, S. 115, v. 230.

[7]) 82) „Siehe da strahlt mit dem glänzenden Wagen
mein Helios schon über dem Erdkreis,
und die Sterne entflieh'n vor dem himmlischen Feur
in die heilige Nacht.
Unersteigliche Höh'n des Parnassos empfah'n,
umleuchtet zuerst vom flammenden Rad,
das den Sterblichen tagende Frühlicht.
Von der trockenen Myrt' aufwallet der Rauch
90) zum Tempelgesims;
und die Delpherin singt sitzend auf heiligem
Dreifuß den Bescheid dem hellenischen Volk,
den ihr zuflüsterte Phöbos
(Zu seinen Begleitern.
Auf! ihr delphische Diener Apollons,
zur silbernen Flut Kastalias eilt,
und wenn im rein hinsprudelnden Tau
ihr gewaschen euch habt, dann tretet hinein,
und bewachet den Mund andächtig, damit
nur heilsames, Heil weissagendes Wort
100) den Befragern des Gotts
von eueren Lippen ertöne.
Ich aber, das ist mein Tagwerk stets
Von Kindheit an, will säubern Apolls
Vorhöfe nunmehr mit Lorbeerreis
und geweihtem Gebund,*) und den Estrich naß
anfeuchten, und auch des Gevögels Schwarm,
welcher die göttlichen Weihgaben verletzt,
mit meinem Geschoß wegscheuchen; denn ich,
der mutterlos und auch vaterlos ist,
110) diene den nährenden
Altären Apolls mit Ergebung.
— — — — —
— — — — —
Der Dienst, o Phöbos, ist schön,**)
den vor deinem Palast ich dankbar
130) üb' am weissagenden Stuhl.
Ich preise mein Dienstlos,
Das Göttern frohnen mich läßt,
nicht Sterblichen, Unsterblichen nur,
und in rühmlicher Dienstarbeit
werd' ich nicht müde.
— — — — —
— — — — —

*) Wie aus Vers 120 erhellt, ein aus Myrten gebundener Besen.

**) Hierbei erinnert zutreffend der Übersetzer Gustav Ludwig, Pfarrer in Malsheim, (Stuttgart, 1845) an die Verse 2, 3, 5 und 11 des 84. Psalmes.

Hier, im Kunstpalaste, scheinen aber im Gegensatze zu den Anschauungen eines Euripides und Horaz gar viele der ausgestellten Werke weniger zur Behütung und Bewahrung des Heiligtumes im Menschen, als vielmehr zu dessen Verunreinigung und Entheiligung bestimmt zu sein. Wenn wir die sich hier breit machende Richtung kurz charakterisieren sollen, dann können wir dies nicht besser als mit dem Worte Joseph Jouberts (1754—1824): „Um verdorbenen Völkern zu gefallen", sagt er, „muß man ihnen Leidenschaften schildern, die ebenso ungeordnet sind, wie ihr eigenes Leben; die Seelen solcher Völker schmachten nach Exzessen. Das ist die Signatur des gegenwärtigen Verismus. Wo Anmut und Heiterkeit gänzlich fehlen, gibt es keine schönen Künste mehr!" ein Wort, auf das F. X. Kraus schon im Jahre 1896 im ersten Bande seiner Essays aufmerksam gemacht zu haben das Verdienst hat. Des weiteren wollen wir noch mit Rücksicht auf die mit Verwirrung bedrohenden Verirrungen in der Kunst auf einen Ausspruch Richard Pohls[8a]) verweisen, der in Betrachtung „der modernen Oper bis Richard Wagner" sagt: „. . . Wo der platte Naturalismus, die ungezügelte Genußsucht, der Mangel an Phantasie und Idealität herrschen, kann die Kunst niemals gedeihen" . . .

Wir stehen heute aber vor einer weitaus größeren Gefahr, als sie Joubert und Pohl auch nur ahnen konnten, ungeachtet letzterer schon in der erwähnten VI. Vorlesung bemerkt: „Schon längst führten auf der abschüssigen Bahn die prickelnden Rhythmen zum Gassenhauer, wie die Quadrille zum Cancan." Und weiter warnend zeigt er, wie die Frivolität, die Bürgerrecht erlangt, selbst solide und vernünftige Leute im Taumel mit fortgerissen, und gar schon bis zur Gemeinheit herabgesunken sei.

Wie würden diese Männer aber erst heute sprechen, die doch gewiß frei von der leisesten Anwandlung zur Bigotterie geblieben sind? Es sind aber immerhin Christen, und um der größeren Deutlichkeit wegen wollen wir daher Heiden und Nichtchristen hören. Würde wohl Plato in seinem Staate[9]) die Schaustellung solcher Werke geduldet haben? Hat er es etwa nicht deutlich ausgesprochen, wofür die Staatsgesetze zu sorgen hätten? Und wie erhaben sind die Lehren seines großen Lehrers, den die Pythia für den edelsten, gerechtesten und weisesten der Menschen erklärte! Galten ihm doch schon die alles Unedle und Gottlose verhindernden Staatsgesetze als Offenbarungen des göttlichen Geistes vermittelst der menschlichen Vernunft, wie wir besonders aus Xenophons Memorabilien ersehen; für ihn gab es neben diesen geschriebenen Gesetzen aber noch ungeschriebene, welche überall gelten und die Götter in die Herzen der Menschen gelegt, damit Eltern und Lehrer — Künstler und Dichter[10]) — sie in die empfänglichen Herzen der Kinder einpflanzen, um so ihre Ausführung und Vererbung zu

144) Doch jetzt will ich absteh'n vom
Lorbeergeschleif,
und aus goldnen Schöpfgefäßen noch
Erdflut gießen,
welche hervorquillt aus
Kastalias Strudeln,
150) tropfendes Naß sprengend,
ich, der vom Bett rein***) stieg.
Möcht' ich niemals, o Phöbos,
aufhören, dir also zu dienen,
oder aufhören mit besserem Glückslos!
— — — — —
— — — — —

[8a]) »Die Höhenzüge der musikalischen Entwickelung«. (Leipzig, 1888.) S. 345.

***) Rein von sündlicher Befleckung nahte der Jüngling seinem Morgengeschäft. D. O.

[9]) De leg. 1. 2. Steph. 656 a. d. Bip. 8, p. 65. „Wo also in einem Staate gute Gesetze herrschen, wird da die Kunst in Scherz und Ernst volle Freiheit haben? Wird da der Künstler die Kinder seiner weisen Mitbürger und die gesamte Jugend lehren dürfen, was immer ihm Vergnügen macht, gleichviel, ob er sie dadurch für die Tugend heranbildet oder sie für die Liederlichkeit erzieht?"

[10]) Man sehe Epist. I, »Ad Augustum« V. 126 bis 138. — Herder kommt in seinen Betrachtungen »Zur Religion und Theologie« (16. Teil der Gesamtausgabe vom Jahre 1830. Abschnitt IV, 18 u. 19, S. 62 u. w.) zu näheren Erörterungen des 32. Verses — Kap. 10 — des I. Korinth. Briefes: „Gebet nicht Ärgernis, weder den Juden, noch den Heiden, noch der Kirche Gottes" — und sagt: „. . . . Jene himmlischen Genien, schamhafte, reine und edle Geister, die selbst sich vor Gott verhüllen, sie, die sein Angesicht schauen und nur den reinsten Anblick lieben, sie, deren Gegenwart wir auch bei Kindern scheuen sollen, daß ihr Auge mit keiner Geberde geärgert werde, sie sind die unsichtbaren Zuschauer, Teilnehmer und Wächter unserer Versammlung . . . Die öffentliche Schamhaftigkeit wird als ein Schmuck des Himmels, als ein Wohlgefallen der Engel empfohlen."

sichern. Denn „es kommt nicht vor" — so lesen wir auch in den ‚Altindischen Sprüchen'[11]) — „dafs ein anderes gesät würde und ein anderes aufginge: der Same, der gesät wird, der geht auch auf." Was aber soll wohl aus dieser Drachensaat, die hier in die breiten Massen des Volkes hineingesät worden ist, aufgehen?

Entschiedener noch als Sokrates und Plato äußert sich der Stagirite, der große Lehrer des großen Alexander. Sokrates war das sittliche Handeln Folge der vernünftigen Einsicht, Aristoteles stellte aber den Grundsatz auf: daß zum Lernen auch das Üben kommen müsse, und daß Erziehung zu guten Sitten durch das Gesetz frühe gute Gewöhnung vorangehen müsse, wenn der Unterricht über das Sittliche fruchtbringend sein solle.[12]) Alle verschiedenen Bestrebungen des Menschen umschließen und beziehen sich bei Aristoteles nur auf einen Begriff: die Glückseligkeit.[13]) Die Glückseligkeit aber, welche in einer mit den erforderlichen Hilfsmitteln ausgerüsteten erfolgreichen Tätigkeit während unseres Lebens besteht, gründet sich wesentlich auf Tugend. Wenn daher das Streben der Gesetzgeber dahin gerichtet bleibe, die Bürger durch Übung und Gewöhnung zu veredeln,[14]) so sei nach Kräften darauf hinzuarbeiten, gleich, von früh an[15]) die Jugend so zu gewöhnen, weil nur durch das Vollbringen vieler tugendhaften Handlungen die Tugend[16]) selbst erlangt werden könne.

Pindaros singt daher jenen Tugendbehütern, himmelgesegneter Hand beglückenden Männern mit den Worten unsterbliches Lob:

„Denn jene lieh'n des Schönen Lust. — Von der Gottheit werden Sterbliche weis' und groß."
(Olymp. Ges. IX, 30.)

Vergeblich halten wir aber in dieses Kunstpalastes Räumen unter den „Modernen" Umschau, etwas von jener Kunst zu erblicken, die Pindaros mit den Worten feiert:

5) „Süße Kunst, noch spät des Ruhms
Weckerin und hocherhabener Tugend das treueste Pfand; — (Olymp. Ges. X.)

nach jener Kunst, die durch das Schöne erhebt und zum Guten stärkt, und die in ihren Schöpfungen Göttliches ahnen läßt. Dafür finden wir aber leider alles, was uns auf das Bitterste enttäuscht, da schon die gewählten Motive, ganz abgesehen von der durchaus unzureichenden Ausführung, selbst die Absicht, zu Höherem zu führen, ausschließen. — Ob man denn gar nicht mehr beachtet, wozu die Weisen des Altertums auffordern? Sagt doch Seneca:

„Laßt uns den Göttern folgen, soweit die menschliche Schwäche es gestattet."
(De beneficiis lib. VII, I, I, 9.)

und wiederum:

„So weit es möglich ist, bilde in dir die Gottheit nach!" (De vita beata 16, 1, 9.)

---

[11]) von Otto Böhtlingk. (St. Petersburg, 1865.) Bd. I, S. 23. — Es ist dies übrigens ein eben so verbreitetes wie den Urzeiten angehörendes Wort. Auch Paulus gebraucht es in seinem Briefe an die Galater (6, 7): „Denn was der Mensch sät, das wird er ernten."

[12]) »Ethik an Nikomach«. X, 10. Reichere weitere Quellen bei Dr. Friedrich Cramer: »Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Altertume« (Elberfeld, 1838). Bd. II, S. 426.

[13]) Seneca (De vita beata 4, 3) sagt: „Das glückselige Leben ist ein freier und hochgesinnter Geist, furchtlos und standhaft, ... dem das Sittlichgute das einzige Gut und das Sittlichschlechte das einzige Übel ist, alles übrige dagegen ein nichtiger Wust von Dingen."

[14]) »Eth. an Nik.« II, 4. III, 11 u 5. II, 1.

[15]) ebend. II, 1 sub fin.

Auch fordern hierzu mit freundlicher Mahnung die altindischen Weisen mit dem trefflichen Worte auf:

„Wem nur einmal ward beschieden
Wahres Heil und Seelenfrieden
Durch Erfüllung seiner Pflicht;
Wer der Tugend sich ergeben,
Opfert lieber Glück und Leben,
Aber seinen Vorsatz nicht!" *)

*) Die Sprüche des Bhaitriharis; aus dem Sanskrit metrisch übertragen von P. v. Bohlen (Hamburg, 1835) S. 109.

Nicht minder bleiben die Verse zu erwähnen, welche wir den »Indischen Sinnpflanzen und Blumen zur Kennzeichnung des indischen, vornehmlich tamulischen Geistes«, herausgegeben von K. Graul (Erlangen, 1865) Abschnitt 14, S. 62 entnehmen:

„Ehr' erwirbt dir Sitte; drum denn ehre
Mehr die Sitte, als dein Leben selbst.
Adel ist es — edle Sitte halten;
Tadel-voller Wandel — Pöbels Art."

[16]) In jenem Juwel der »Indischen Literatur«: „Sawitri", welches in der herrlichen Schlußstrophe ausklingt:

„Glückselig wird man immerdar
dich preisen, Segenspenderin;
und wo man Frauentugend rühmt,
sei Sawitri zuerst genannt"

ebenhier vernehmen wir von Sawitri im Wechselgespräche mit Jama, dem Fürsten der von dieser Welt Geschiedenen, die trefflichen Worte:

„. . . . ., denn die Weisen nennen
die Tugend ihren Schutz und ihre Wohnung.
Bei Guten ist die Tugend drum das Erste."

— — — — — — —
— — — — — — —

ein Verlangen, das der Menschheit großer Lehrer mit dem Ausdrucke begründet:

„als ob der Weise — wie ja der Grieche seine Künstler hieß [17]) — etwas anderes wäre als ein Erzieher des Menschengeschlechtes"

(Epist. morales ad Lucilium 89,13.) [18])

Diesen herrlichen Aussprüchen Senecas sind aber längst andere voraufgegangen, wie die sogenannten „Goldenen Sprüche des Pythagoras"[19]) bestätigen, und daß auch Pythagoras an den unversiegbaren Brunnen des Ewigen geschöpft, beweisen genugsam die Literaturen aller diesem noch voraufgegangenen alten Kulturvölker, die sich zu erhabener Schöne in den gesammelten Aussprüchen des alten Testamentes entfaltet zeigen, wie sie im „Neuen" Vollendung und Verklärung fanden. Wenn ich dann auf ein mir vorliegendes Buch schaue, welches die Aufschrift trägt:

„Alles ist Euer,
Ihr aber seid Christi," [20])

und gleich auf den ersten Seiten die Worte lese:

„Timete Deum! heißt der Quell des Schönen",

dann will mir scheinen, daß im Kunstpalaste manchen Werkes Aufschrift Dantes Worte wiederholen müßte:

„Per me si va tra la perduta gente!
— — — — —
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate." [21])

In Betrachtung solcher Aussprüche müssen uns aber die durch die „Modernen" gebotenen Werke einer gottentfremdeten, guter Sitte Hohn sprechenden Kunst gleichsam wie Verhöhnung und Spott auf alle höheren Bestrebungen und Ziele des Menschen erscheinen. Ebendarum ist es auch an der Zeit, ein ernstes Wort zu reden; handelt es sich doch nicht um das Verfehlen eines Einzelnen, sondern um die Verführung der Massen. — Seneca nennt daher die Künstler Wahnsinnige, die mit ihren Fabeln von den Leidenschaften der Götter die Leidenschaften der Menschen nähren [22]) (De brevitate vitae 16, 5), und Tempelfrevler, die ob ihrer Beleidigung der Gottheit der Strafe nicht entgehen werden. (De benefic. lib. VII. 7, 3; de vita beata 26, 5.) „Täuschet euch nicht!" schreibt ja auch Paulus an die Galater (6, 7), „Gott läßt seiner nicht spotten!" —

Diese Mahnungen und Warnungen sind von solcher Klarheit und Deutlichkeit, daß eine auf sie gegründete Kritik wahrlich keiner weiteren Begründung, geschweige denn einer Rechtfertigung bedarf. Wem aber ein solches Wort nicht genehm, der soll sich erst recht bescheiden, denn der sei an des weisen Salomon Ausspruch gemahnt: „. . . . . wer aber Tadel haßt, ist ein Tor!" (Spr. 12,1).

(Fortsetzung folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

---

[17]) M. s. »Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei« usw. von Franz Gerh. Cremer (Düsseldorf, 1899), S. 228, Anmerk. 245.

[18]) Diese Stellen sind nach Haases Textausgabe angeführt. (Teubner, Lipsiae 1893—95.) Man sehe hierzu »Seneca-Album« von B. H. Betzinger. (Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung 1899.)

[19]) „— — — — —
Zum Schädlichen laß nie die Sinne, die Gedanken,
Den Willen, den Geschmack, den Leib, die Füße wanken!
— — — — —
Die Augen schließe nie zum Schlaf, als bis die Frage
Geschehn ist: Was hab' ich an diesem ganzen Tage
Getan? Hab' ich auch wohl nur eine Tat versäumt?
Der Schläfer schläft nicht gut, der seine Sünde träumt!
Ist Böses wohl geschehn? Ist Gutes unterblieben?
Die Götter können dich, du selbst kannst dich nicht lieben!
Sag's deinem Herzen, schilt auf jeden bösen Trieb,
Tu dieses Gute heut, das gestern unterblieb!
Hast Gutes du getan, hast Böses du vermieden?
Sag's deinem Genius, und sei mit dir zufrieden!
— — — — —"

(Aus dem Griechischen von Gleim. Halberstadt, 1786, S. 12 u. w.)

[20]) »Vorträge und Abhandlungen über das Verhältnis der Kunst, besonders der Poesie, zur Offenbarung.« Von D. Julius Disselhoff. (Kaiserswerth a. Rh. Verlag der Diakonissen-Anstalt. 1897.) — S. VII.

[21]) La Divina Commedia di Dante Alighieri. Vol. I. Dell' Inferno; cant. III. (Milano, MDCCCXXXII.)

„Der Eingang bin ich zum verlornen Volke!
Laßt, die ihr eingeht, jede Hoffnung fahren."

[22]) Friedrich Creuzer sagt darum auch im I. Bande seiner »Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen«, S. 80, 3. verb. Auflage. (Leipzig und Darmstadt, 1836), in Erinnerung des Verhältnisses des Zeus zur Danae und der Geburt des Perseus, dessen sich Zeus, neben anderen Liebeshändeln (Iliad. XIV, 315 u. f.) selber gegen Here rühmt: „. . . . Je größeren Einfluß die Dichtkunst auf den Volksgeist ausübte, um so mehr mußten sich die Philosophen und Plato selbst im Interesse der öffentlichen Moral und Volkserziehung gegen sie erklären."

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXXII. (Mit 4 Abbildungen.) (Schluß.)

54. Holzfigur einer sitzenden Madonna mit Silberumkleidung im Domschatz zu Münster (Katalog Nr. 537).

Diese 45,5 *cm* hohe, aus Eichenholz geschnitzte, ausgehöhlte Figur ist ganz mit vergoldeten Silberlappen bekleidet, die in die Tiefen hineingeschlagen und aufgenagelt sind, bis auf die polychromierten Karnationsteile. — Auf einem oben ausgeschweiften, ebenfalls mit vergoldeten Silberplatten beschlagenen, durch zwei gestanzte Reliefs von Heiligen (wohl Apostel) verziertem Sedile sitzt die Gottesmutter, deren Füße auf einem gleichfalls mit gepreßten Borten geschmückten Brett stehen. Der Schleier ist, aus vergoldeten Silberstreifen gebildet, um das Haupt gelegt, das eine Krone getragen zu haben scheint, auf der Höhe eine Versenkung für Reliquien zeigt. Die Tunika des Kindes ist auch ganz mit Silber überzogen, um den Hals mit steinenverziertem Filigranband, an den Ärmeln mit gestanzten Borten besetzt. Der rechte Unterarm und die linke Hand der Mutter sind spätere Ergänzungen. Die gut modellierte, edel geformte, auch durch ihre, für diese Zeit ungewöhnliche Technik hochinteressante Figur hat noch romanisierende Anklänge und dürfte gegen den Schluß des XIII. Jahrh. in Westfalen angefertigt sein.

55. Silbergetriebene, fast ganz vergoldete Standfigur der hl. Agnes im Domschatz zu Münster (Kat. Nr. 539).

Die 48 *cm* hohe, in jeder Hinsicht vorzüglich behandelte, gemäß der Sockelinschrift 1520 (wohl in Münster) entstandene Figur stellt die hl. Agnes im reichen Kostüm der allerersten Renaissance dar; der ausdrucksvolle Kopf, der (wie die Hände nebst Mieder und Lamm) in Silber belassen ist, trägt ein Goldnetz, aus dem das Haar in fünf dicken Strähnen über den granatapfelgemusterten Kragen herabfällt. Dieser ist mit, zum Teil nur dekorativer, Majuskelinschrift, gleich dem Mantelsaum, ringsum geschmückt, um den Hals durch ein getriebenes Rankenbörtchen geschlossen, unter dem, über dem Miederornament, zwei Goldschnüre den Mantel zusammenfassen. Die Rechte hält voll Grazie den Ring, die Linke das gravierte Buch; das schlanke Lämmchen, dessen zottiges Fell ganz herausgetrieben und ziseliert ist, springt am Mantel in graziöser Bewegung herauf. Die Draperie des Mantels ist sehr knitterig und dieser gewinnt dadurch eine große Leichtigkeit und Lebendigkeit, die der Figur zu außerordentlicher Eleganz verhelfen, als einer der edelsten Erzeugnisse der spätesten Gotik. —

56. Standfigur des hl. Johannes Baptist (Katalog Nr. 540), 45,5 *cm* hoch, vollrund in Silber getrieben, das, bis auf die Fleischteile und das Buchinnere, vergoldet ist. Der achteckige Sockel ist mit ausgeschnittenen, abwechselnd grün und rot emaillierten Maßwerkblenden versehen. Die Füße sind vortrefflich modelliert; das zottige Kamelfell wird von der in geschicktester Fältung über die linke Schulter gezogenen, über den rechten Unterarm im Zipfel herabfallenden, reich und harmonisch gegliederten Toga so weit verhüllt, daß es nur unten und oben zum Vorschein kommt. Das ernste edle Haupt ist mit dem dichten gewellten Haar getrieben, während der in gedrehten Zöpfen geordnete Bart frei herunterfällt. Der streng durchgeführte hochgotische Charakter weist der vornehmen Figur das erste Viertel des XV. Jahrh. als Ursprungszeit zu.



---

57. Standfigur des hl. Apostels Petrus, (Katalog Nr. 541),

aus der Apostelserie im Münsterschen Domschatz, 44,5 *cm* hoch, ist gleichfalls vollrund in Silber gehämmert, das, bis auf die Hände und Schlüssel, vergoldet ist. Der achteckige Sockel hat in fünf Feldern ein ausgespartes Maßwerkmotiv, in den drei übrigen die Minuskelinschrift *scs - petr' - apls* -. Ein gepunztes Schuppenornament löst das Untergewand von dem festanliegenden Überwurf, der in schwerer Draperie fast bis zu den Knien die hieratische, mit Buch und Schlüssel versehene Figur umgibt. Der schwere rundliche typische Kopf mit seinem kurzen schweren Krollbart hat die große Tonsur, der Rücken ein Türchen zum Verschluß der Reliquien. Kurz nach 1400 dürfte dieses, ohne Zweifel westfälische Produkt zu datieren sein.

Hiermit schließt unsere, hervorragenden und lehrreichen, aber weniger beachteten Einzelobjekten der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902 gewidmete Beschreibung. Vornehmlich Kleinkunstgegenstände der Goldschmiede - Abteilung umfassend, hat sie auf die größeren Schaustücke, namentlich die überaus glanzvolle Reihe der Schreine verzichtet, weil das neue, sehr gründliche und an Ergebnissen überreiche, hier daher aufs wärmste empfohlene Prachtwerk: „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters", herausgegeben von Otto von Falke und Heinrich Frauberger, mit 130 Lichtdrucktafeln, 25 farbigen Tafeln und 55 Textabbildungen (Frankfurt, Joseph Baer & Co. — Heinrich Keller) darüber genaueste Auskunft gibt, das übrigens auch mehrere der hier behandelten Edelmetall- und Stickereiobjekte aufgenommen hat. **Schnütgen.**

Bücherschau.

Conceptio Immaculata in alten Darstellungen von Dr. Johann Graus (Separat-Abdruck aus dem „Kirchenschmuck"). Verlag der „Styria" in Graz. 1905.

Das Jubiläum der Definition von der Unbefleckten Empfängnis hat die Vertreter der kirchlichen Ikonographie zu mehrfachen Forschungen hinsichtlich der Darstellungen dieses Geheimnisses angeregt. Von besonderem Erfolge sind sie begleitet gewesen bei dem verdienten Herausgeber vom „Kirchenschmuck", auf dessen inhaltreiche, die Frage wesentlich fördernde Abhandlung hier hingewiesen sei. — Mit der gerade für diesen zarten und lieblichen Stoff so erforderlichen wie erklärlichen Begeisterung erläutert der Verfasser das Thema zunächst in Kürze nach Maßgabe seiner theologischen Entwicklung, in der er, von der ältesten Form im Orient und der neuesten Definition abgesehen, drei Stadien unterscheidet: Die Einführung im Abendland kurz vor dem Schluß der romanischen Periode, die genauere Fixierung in der spätgotischen Zeit, die Abrundung in der (späteren) Renaissance; und diese drei Entwicklungsstufen finden ihr Echo in den immer größere Klarheit und Bestimmtheit gewinnenden Darstellungen. — Im Anfange werden dieselben ganz von dem Gedanken an die Conceptio activa beherrscht, bei der Mutter Anna und Joachim in der Begegnung unter der goldenen Pforte, und andere noch deutlichere Zeichen im Vordergrunde stehen und bis zum Schlusse des Mittelalters sich behaupten. Inzwischen entwickelt sich in den die hl. Jungfrau umgebenden geheimnisvollen Sinnbildern und in den dieselben begleitenden biblischen Texten die deutlichere Sprache der Conceptio passiva; hier betont der Verfasser die anmutige Sage von der Tempeljungfrau, als deren Nachklang er das berühmte Dombild von Mailand betrachtet, den Typus für die „Ährenkleidjungfrau". Dieser hat der Verfasser ebenfalls im „Kirchenschmuck" (wie im Separatabdruck: „S. Maria im Ährenkleid und die Madonna cum cohazono vom Mailänder Dom" desselben Verlags), eine höchst interessante, neue Gesichtspunkte bietende Studie gewidmet, die auch in dieses bis dahin fast ganz unbekannte Thema Licht hineinträgt. — Das dritte Stadium der ikonographischen Ausgestaltung beginnt im XVI. Jahrh., um im XVII. seinen Höhepunkt zu erreichen. Anfänglich sind es die zu Füßen der schwebenden Jungfrau stehenden oder knienden charakteristischen Heiligen, dann ausschließlich die sie umgebenden Engel, die durch ihre Verherrlichungen der das Ganze beherrschenden Lichtgestalt den höchsten Stempel aufprägen. Die italienischen Renaissancemeister machten den Anfang, die deutschen, zunächst im Süden, folgten bald nach. und die Krone verdienten sich die Spanier, an ihrer Spitze Murillo, der Maler der Purissima. — Es ist so erbaulich wie lehrreich, dem Verfasser zu folgen, der auch eine Anzahl guter Illustrationen bietet Schnütgen.

Der Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie bringt im Fasc. VI den langen Artikel Ame zum Abschluß; beleuchtet das Wort Amen nach seiner biblischen, epigraphischen, liturgischen Seite; bringt unter dem Titel Amendes viel Neues, namentlich über die Tarife beim Bestattungsrecht; erläutert den Amict hinsichtlich seiner Form, Tragart und symbolischen Bedeutung. Das vielgestaltige und bedeutsame Gebiet der Amours wird eingehend behandelt an der Hand von nicht weniger als 36 Abbildungen, die in Einzelfiguren, Sarkophaggruppen, Wandgemälden bestehen. Dem Amphithéatre ist eine lange Studie gewidmet, die mit seiner Einrichtung, Verwendung, allmählichen Abschaffung bekannt macht. Die Amphores werden nach ihrer Form, Aufbewahrungsart, Bestimmung wie im heidnischen, so im christlichen Sinn erläutert. Die Ampoules, sowohl diejenigen für die Eulogien, wie die für das Märtyrerblut werden sorgfältig geprüft, ohne daß jedoch die vielerörterte Frage hinsichtlich der letzteren zur definitiven Lösung gelangt wäre. Das berühmte Privathaus des III. Jahrh. zu Amrah in Syrien gewinnt durch genaue Beschreibung auch typische Bedeutung. Besondere Beachtung erfahren die (in den folgenden Fasc. übergreifenden) Amulettes, deren Ursprung, Verwendung im Totenkult, im christlichen Leben, im gnostischen Sinne, für abergläubische Zwecke weitläufig geschildert und durch vielfache Illustrationen erläutert werden. — Sehr ergiebig ist überall das bibliographische Material registriert. Den Löwenanteil liefert wiederum Leclercq's umfassende Gelehrsamkeit. S.

Die Abteikirche zu Schwarzach hat Dr J. Sauer im Freiburger Diözesan-Archiv (Bd. V, S. 361—396) zum Gegenstande einer reich illustrierten Studie gemacht, (die mir als Sonder-Abdruck der Charitas-Druckerei in Freiburg vorliegt).

Diese hervorragende, wohlbekannte, aber vielfach verkannte romanische Säulenbasilika, die, auch in dem weitausladenden Querschiff flach gedeckt, trotz dreischiffiger Anlage 5 Apsiden, und einen etwas schweren Vierungsturm hat, verdiente vollauf eine neue Untersuchung. Sie ist kurz aber gründlich, so daß die merkwürdige Kirche mit ihren mancherlei Eigentümlichkeiten (Mischung von Sand- und Backstein, gedrungene Gestaltung, kräftige Profilierungen usw.) klar vor Augen tritt an der Hand von 13 guten Abbildungen. — Nach Aufführung der umfangreichen, teilweise aber irreleitenden Literatur, sowie der spärlichen historischen Angaben, läßt der Verfasser das Bauwerk selber reden, um festzustellen, daß in seinem Grundriß wie Aufbau der Hirsauer Typus widerklingt, wie er namentlich in den Nachbarkirchen von Alpirsbach und Gengenbach vorliegt, dazu in den sächsischen Klosterkirchen der Hirsauerreform (Paulinzelle, Königslutter usw.). Auch die Beziehungen zu Bamberg, wie sie besonders in dem spätromanischen Tympanonrelief Ausdruck gewinnen, sowie zu den lombardischen Eigentümlichkeiten der Blendbogen- und Ziegeltechnik werden hervorgehoben, und so die Elemente der ganzen Anlage nachgewiesen, deren ernste und doch anmutige Verwendung im Sinne harmonischer Stimmung den Vorzug des eigenartigen Baumeisters bilden. Dieser verläßt den Bannkreis

der Übergangsformen zugunsten der Gotik erst an dem reizenden Kreuzgang, dessen Bedeutung aus seinen, obwohl nur spärlichen Überresten sich ergibt. — Die durchsichtige, maßvolle Beschreibung der ungewöhnlich interessanten, bisher nicht hinreichend gewürdigten Kirche darf als eine musterhafte Leistung bezeichnet werden.

Schnütgen.

Documents de sculpture française du moyen-âge, publiés sous la direction de Paul Vitry et Gaston Brière. Longuet, faubourg Saint-Martin 250 à Paris 1905. (Preis 60 fr.)

Die Skulptur, die ornamentale wie die figurale, hat im Mittelalter kaum irgendwo so reiche und bedeutsame Pflege gefunden, als in Frankreich, und trotz aller Verwüstungen hat sich von diesem Schatze sehr vieles erhalten, wie an den Monumenten, so durch die Flucht in die Sammlungen. Dort hat sich auch in den letzten Jahrzehnten die Forschung dieses Schatzes ganz besonders angenommen, so daß er zum großen Teil gehoben, d. h. registriert und aufgenommen ist. Auch an zusammenfassenden illustrierten Veröffentlichungen hat es nicht gefehlt, aber diesen fehlt das Systematische und hinsichtlich der Aufnahmen die Treue, die nur von den Originalen zu gewinnen ist, nicht von den (durch die Sammlungen des Trocadero so verlockenden) Abgüssen. — Dankbarst ist es daher zu begrüßen, daß zwei durch ihre Berufsstellungen an Museen wie durch Spezialstudien durchaus qualifizierte Archäologen ein Album herausgegeben haben, das auf 140 Foliotafeln 940 Abbildungen bietet von Gegenständen der statuarischen und dekorativen Plastik, die vom Ende des XI. bis gegen Mitte des XVI. Jahrh. in Frankreich entstanden sind. Alle diese Gegenstände, die in Kapitälen, Säulenbündeln, Portalen, Maßwerken, Einzelfiguren und Gruppen, Chorstühlen, oder auch nur in Fragmenten von solchen bestehen, sind in chronologischer Folge und in der durch ihren lokalen Ursprung oder ihre Natur gegebenen Zusammenstellung auf den Tafeln übersichtlich geordnet, mit erklärenden Unterschriften versehen, so daß ein ungemein lehrreiches Entwicklungsbild geboten wird. Hier findet der Kunstgelehrte sein Studienmaterial in einer Vollständigkeit und Zuverlässigkeit, wie es bisher nirgendwo zu haben war, der ausübende Künstler einen Vorbilderschatz ohne Gleichen, der ihm über die alten Formen ausgiebigste Auskunft gibt und für neue Formen seine Phantasie befruchtet, mag es sich um rein ornamentale, um vegetabilische, um figürliche Gestaltungen handeln, deren Vereinigung gerade die französische Plastik des Mittelalters zum Teil ihren Reiz verdankt. — Die Angaben auf den Bildtafeln werden durch die Notizen auf den Texttafeln ergänzt, hinsichtlich des Materials (Stein, Marmor, Holz), der Ursprungszeit, der Urheber, wie auch der Quellen, denen die Aufnahmen zu danken sind; diese haben den eminenten Vorzug, fast nur den Originaldenkmälern entnommen zu sein. — So liegt in diesem verhältnismäßig sehr wohlfeilen Album, so bescheiden es aussieht, eine wahre Musterleistung vor, wie sie bei uns, im gegenwärtigen Stadium der Skulpturenforschung, noch nicht möglich ist, denn wie viele Spezialarbeiten müssen solchen Generalwerken vorhergehen. — Für die Kleinplastik (namentlich in Elfenbein) wäre eine ähnliche Zusammenstellung sehr erwünscht, die schon in Vorbereitung sein dürfte.

Schnütgen.

Die Arbeiten der hamburgischen Goldschmiede Jakob Mores Vater und Sohn für die dänischen Könige Frederik II. und Christian IV. von B. Olsen, Direktor des „Dansk Folkemuseum" zu Kopenhagen. Verlagsanstalt (vormals Richter) in Hamburg. 1903. (Pr. 7,50 Mk.)

Immer mehr Licht trägt die Forschung in das emsige und tüchtige Schaffen der spätmittelalterlichen und Renaissance-Goldschmiede Norddeutschlands, die in der kunstgeschichtlichen Bewertung bis vor kurzem weit zurückstanden hinter denen des Südens. Von besonderer Bedeutung ist der Beitrag, den die obige, vorzüglich ausgestattete Schrift zur Tätigkeit der Goldschmiede Hamburgs leistet, wo Jakob Mores (der kurz vor 1550 in Hamburg geboren, 1604 verschwindet, einige Jahre später stirbt) nebst seinem gleichnamigen Sohne (der 1580 geboren, 1622 sein Geschäft überträgt) eine großartige Werkstatt betrieben haben, aus der bisher, trotz ihres Ruhmes, nichts mit Sicherheit festgestellt war. Handzeichnungen derselben veröffentlichte 1890 Winkler aus der Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums; sie stellen Trinkgefäße, Waffen, Möbel, Tafelaufsätze im besten Zeitgeschmack dar, die für Fürsten ausgeführt sind, ohne daß auch nur ein Stück davon erhalten wäre. Einer Anzahl dieser Gegenstände widmet der Verfasser an der Hand der sehr schätzenswerten Abbildungen eine nähere Beschreibung. — Auf photographischen Aufnahmen beruhen die erhaltenen Prunkstücke in der Frederiksborger Schloßkirche, namentlich Silber-Altar und -Kanzel, die noch eingehender besprochen werden, in Verbindung mit anderen für Frederiksborg gestifteten, in der Not der Zeit (1645) eingeschmolzenen oder verpfändeten Prachtgeräten, die zum Teil in die Schatzkammern von Berlin und Moskau gewandert sind. — Wie der Kunstfertigkeit der beiden Hamburger Edelmetallschmiede, so dem Kunstsinn der sie vorwiegend beschäftigenden beiden dänischen Könige hat der Verfasser durch diese Studie ein glänzendes Denkmal gesetzt.

E.

Zur Ölmaltechnik der Alten. Von Franz Gerhard Cremer, Historienmaler. L. Voß & Co. in Düsseldorf. 1902—05.

Dieses stark 400 Seiten umfassende Buch hat der Verfasser dem Professor Anton von Werner gewidmet, der dessen früher erschienenen Arbeiten, insbesondere den „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei" ganz besonderes Interesse zugewandt hatte. Gewiß verdienen sie es in hohem Maße, denn sie haben in ein bislang dunkles Gebiet hineingeleuchtet, was mit vollem Erfolg nur ein historisch geschulter Techniker erreichen konnte, also ein Maler, der den Spuren der Technik, der Malmittel, nicht nur in den Gemälden nachzugehen vermag, sondern auch, insoweit diese nicht mehr vorhanden sind, in den Überlieferungen der Schriftsteller bis hinauf ins höchste Altertum. Dazu ist eine ganz umfassende Kenntnis der Literaturen, der alten wie der neuen, der orientalischen wie der occidentalischen erforderlich, aber

auch die Fähigkeit, die oft recht dunklen Andeutungen zu fassen und zu verstehen. — Wenn schon die früheren Werke des Verfassers diese ungewöhnlichen Eigenschaften erkennen ließen, dann erst recht sein neuestes Werk, das eine unglaubliche Zahl von Zitaten aus vielfach recht entlegenen, kaum geahnten Quellen bringt, die sich hier zu einem interessanten Ganzen zusammensetzen. Bezeichnend für den Umfang dieses Materials ist das sorgfältig durchgeführte Orts-, Namen- und Sachregister, das 49 Seiten umfaßt und die Benutzung des Buches wesentlich erleichtert. Begreiflicherweise fehlt es nämlich bei einem solchen Forschungsbilde nicht an Linien und Zügen, die in keinem unmittelbaren Zusammenhange mit dem Hauptthema stehen, dadurch erscheint aber hier die Kontinuität des durchgeführten Nachweises nicht gestört; beständig werden die Fäden fortgesponnen ohne besondere Absätze und ausgeprägte Gliederungen, so daß es dem Beweismaterial an beständigem Zuwachs nicht fehlt; allerdings wird für den nur flüchtigen Leser die Übersichtlichkeit durch die langen Anmerkungen nicht unerheblich erschwert. Für diese Mühe entschädigt die Hervorkehrung der fortgesetzten Beziehungen unter den Völkern, die den geistigen und materiellen Austausch bis in die ältesten Zeiten sichern, so daß jene Erschwerung minder empfunden wird. Die hierbei einbezogenen kulturhistorischen Betrachtungen sind nicht selten ebenso fesselnd wie der Text. — Die an den Leser gestellte Anforderung war übrigens dem Verfasser nicht entgangen, weshalb er seine Weise des Vorgehens schon in der Einleitung mit den Worten begründet: „Bei der nachstehenden Untersuchung werden wir wohl zum öftern genötigt sein, auch Geringfügigem, oft der Beachtung kaum Wertem unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden und selbst solche Erscheinungen nicht außer acht zu lassen, die auf den ersten Blick kaum ihre Bedeutung für die Kunst und deren Forderungen erkennen lassen. Denn auch auf dem hier betretenen Forschungsfelde sind es mitunter unbedeutende Dinge, die Licht und Klarheit in das vermeintlich unaufhellbare Dunkel der Frage bringen". — Mit dem klassischen Altertum, namentlich seinen Dichtern, ist der Verfasser überaus vertraut, so daß es ihm gelingt, ihnen zahlreiche, bisher unbeachtet gebliebene Beiträge zur Lösung seiner Frage zu entnehmen; wo Solches auch nicht Gewißheit schafft, weckt es doch Vermutungen, die neue Fährten eröffnen. Für deren Verständnis ist auch das Vorwort von Wichtigkeit, das sofort mitten in die Forschung versetzt, wo selbst die höhere japanische Kunst mit unsern mittelalterlichen Stilerzeugnissen in der Theorie wie in der Technik auf gleicher Grundlage angelegt erscheint. Bei dem gebotenen Reichtume akademischer Erörterungen und praktischer Winke dürfte es im Rahmen eines einfachen Referates schwer sein, auf das Einzelne einzugehen. — Daß das vorliegende Buch des unermüdlichen Verfassers auch für außerkünstlerische Kreise des Lehrreichen und Interessanten vieles bietet, soll ihm als besonderer Vorzug nachgerühmt sein. Schnütgen.

Handbuch der Malerei. Ein Ratgeber und Führer für angehende Künstler und Dilettanten von K. Raupp. IV. verb. und verm. Auflage Mit 54 in den Text gedruckten Abbildungen und 9 Tafeln. J. J. Weber, Leipzig 1904. (Preis geb. 3 Mk.)

Dieses praktische, vornehmlich über Technik und Material unterweisende Büchlein behandelt in der ersten Hälfte das Zeichnen und die Ölmalerei, in der zweiten das Pastell (nach Piglhein), das Aquarell (von Bartels), die Temperamalerei (von Petersen), die neue Raffaelische Farbstifttechnik (vom Verfasser); über die Fächermalerei informiert Ebersberger, über Linienperspektive Dehn, über den photographischen Apparat und seine Verwendung für malerische Zwecke Frank. Zahlreiche Abbildungen erläutern die praktischen Unterweisungen und Ratschläge. D.

Von des Lebens Pilgerfahrt. Gedichte aus dem Nachlasse von Dr. Wilhelm Sterneberg. Herausgegeben von Leo Tepe van Heemsteden. Mit Bildnis des Verfassers. II. Aufl. Verlag der Pallotiner in Limburg a. d. Lahn. 1905. (Pr. 2,70 Mk.)

In ansprechender Form erscheinen hier zum zweiten Male die ernsten und inhaltreichen Gedichte eines geistvollen, frommen Arztes, der neben seinem Berufe die Wissenschaft und die Dichtkunst pflegte. Was er in der Natur beobachtete, in der Volksseele belauschte, in seinen Studien erkannte, in seinem Gemüte empfand, floß ihm wie von selber in die Feder zu gebundener Form, und für die sichere Handhabung derselben zeugen namentlich die zahlreichen Sonnette, wie die Übertragungen aus dem Englischen. Der umfassende Gedankenkreis, in den der Verfasser die Leser hineinzieht, wird durch die einfache, aber anmutige Sprache noch erbaulicher und gewinnender. G.

Altfränkische Bilder 1905 mit erläuterndem Text von Dr. Th. Henner. H. Stürtz, Würzburg.

Dieser originelle, festbegründete Kalender beginnt sein II. Jahrzehnt mit einem nach Ausstattung wie Inhalt gleich empfehlenswerten Hefte, dem nur hinsichtlich der Einfassungsbordüren mehr Übereinstimmung mit dem sonstigen Schmuck, auch mehr Mannigfaltigkeit zu wünschen wäre. — Baudenkmäler des Mittelalters und der Renaissance wechseln mit Skulpturen und Gemälden; letztere bestehen in Porträts, namentlich aber in den vorzüglichen Farbendrucken Tiepoloscher Altarbilder, die Vorder- und Rückseite des Umschlags aufs vornehmste verzieren. G

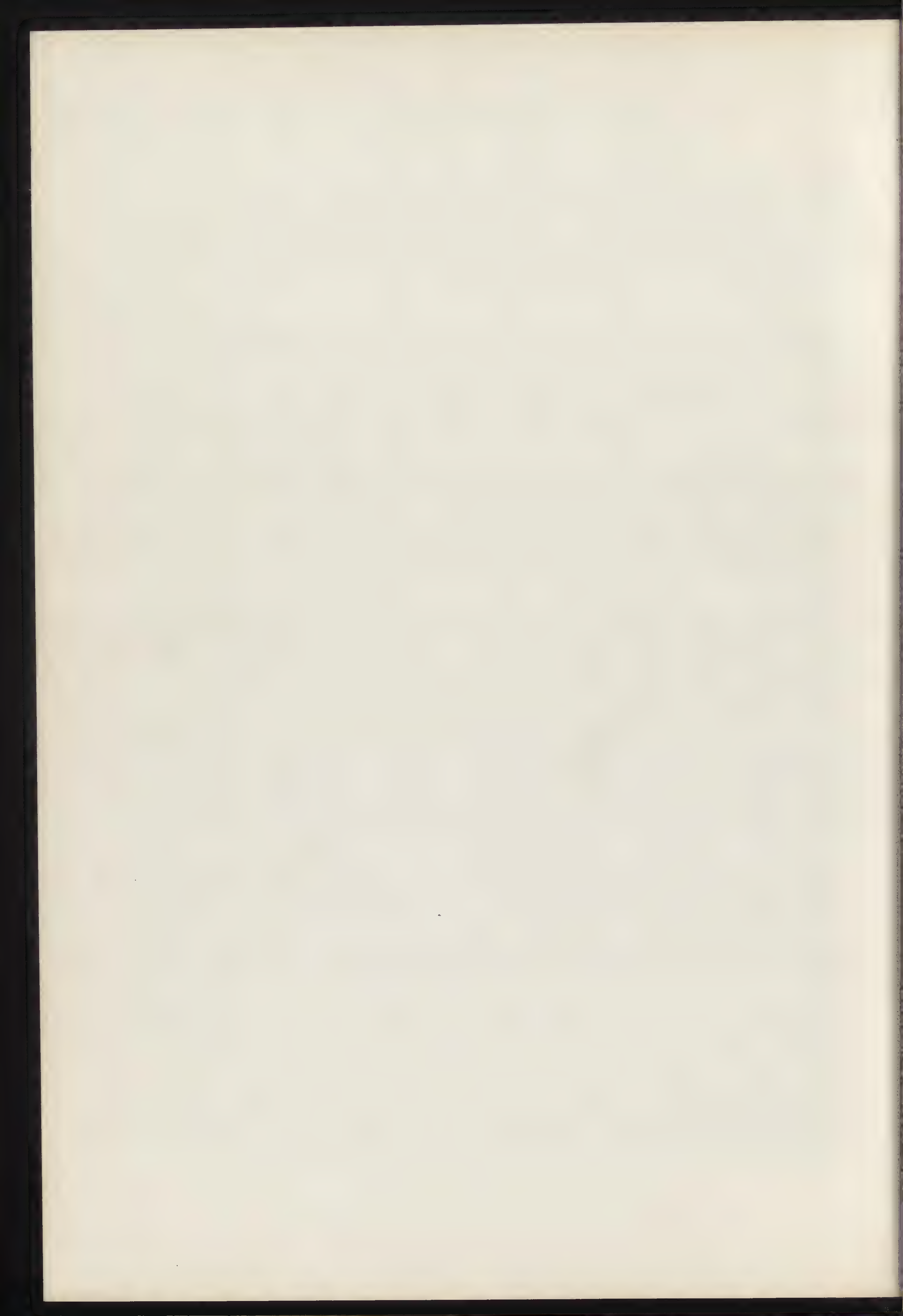
Geschichte des Reichklaraklosters in Mainz. Nach ungedruckten und seither unbenutzten Quellen dargestellt von Dr. H. Schrohe. Kirchheim, Mainz 1904. (Preis 1,50 Mk.)

Das Klarissenkloster der Konventualen in Mainz 1272 gegründet, wurde 1781 durch den Kurfürsten Friedrich Karl aufgehoben, der die reichen Einkünfte der Universität überwies. Von ihm ist nur noch die frühgotische turmlose Kirche erhalten, wie die Inventur von 1659 und von 1781. Nachdem der Verfasser über die Wohltäter, Insassen, Organisation, Besitzverhältnisse usw. die mannigfaltigsten Notizen mit Mühe gesammelt hat, entnimmt er den Inventuren eine Fülle interessanter Angaben, die auch in kunstgeschichtlicher Beziehung von Wichtigkeit sind. R.

ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST



HERAVSGEGEBEN V: ALEX: SCHNVETGEN I: COELN
IAHRGANG XVIII
DRVCK V: VERLAG V: L: SCHWANN I: DVESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN

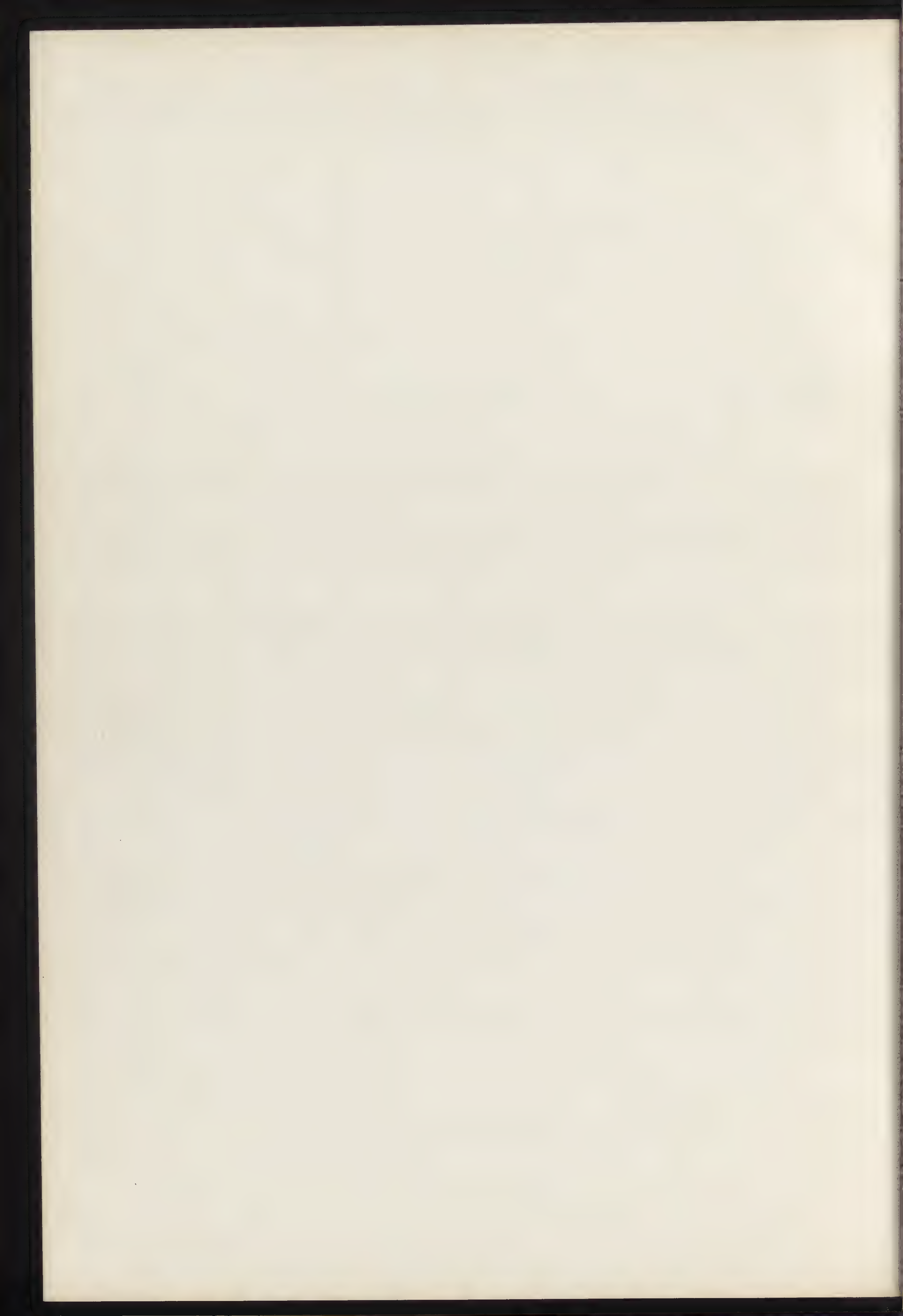
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1905. XVIII. JAHRGANG. 1905.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1905.



Inhalts-Verzeichnis

zum XVIII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst“.

I. Abhandlungen.

II. Bücherschau.

III. Abbildungen.

Alphabetisches Register.

* zeigt an, dafs der Text illustriert ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.

Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift.

Die römischen Ziffern bezeichnen in diesen Fällen die Jahrgänge.

Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.





Kölnischer Meister um 1410: Epiphanien, Sta. Helena und Sta. Katharina.
Flügelaltärchen im Besitz des Freiherrn von Schorlemer, Lieser.

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

III.

Mit 2 Abbildungen (Tafel I u. II).

Zu „Wilhelm von Herle u. Hermann Wynrich von Wesel".

3. Kölnisches Flügelaltärchen im Besitz des Freiherrn von Schorlemer, Lieser. Kat.-Nr. 10.

Der folgenreiche Umschwung von einer rein zeichnerischen Kunstweise, die in festen Konturen die schmalen Gestalten und den Faltenwurf der Gewänder fixierte, zu einer ganz neuen malerischen Auffassung, welche die Leuchtkraft und den Schmelz der Farben, eine zarte Modellierung der Formen bevorzugte, war in Düsseldorf an einer ganzen Reihe erlesener Kölner Tafelbilder zu verfolgen. An die Stelle der dunklen geschwungenen Umrisse, welche die wirkliche Erscheinung menschlicher Gestalten und den stofflichen Charakter der Dinge nur andeuteten, trat am Schluß des XIV. Jahrh. eine Malerei, welche den weiten Weg von der inhaltreichen linearen Flächendekoration zur Illusion der Wirklichkeit zu betreten wagte. Die schmiegsamen Figuren mit den weichen runden Köpfchen, dem holden Lächeln und den gebrechlichen Gliedern folgen allerdings einer bestimmten Typik; doch der Reiz der Materie in warmen Farben, die Rundung der Körper im schimmernden Licht ist neu und selbständig erfaßt, lebendig und anmutig mit rein malerischen Mitteln geschildert. Ich habe früher gezeigt,[1] wie sich der plötzliche Wechsel dieser Anschauungen in der Bilderfolge des Clarenaltares im Kölner Dom deutlich dokumentiert, in jenen Darstellungen aus der Jugend Jesu, welche die innigsten Empfindungen des intimen Gemütlebens in süßem Liebreiz ausstrahlen. Ich wies auf zahlreiche naiv erfaßte Züge des wirklichen Lebens, genrehafte Motive in diesen Gemälden hin. Diese völlige Änderung im malerischen Sehen und der Grundprinzipe der Darstellungsart pflegte man ganz irrig bisher mit dem berühmten Namen des Meister Wilhelm in Zusammenhang zu setzen. In der Düsseldorfer Ausstellung fanden sich einige entscheidende Beweisstücke vereinigt, aus denen für jeden Unbefangenen mit zwingender Gewißheit hervorgeht, daß dieser Stilwechsel erst viele Jahre nach dem Tode des in der Limburger Chronik so hochgepriesenen Meisters († kurz nach 1372) eintrat. Ausreichende Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen dafür, daß erst sein Nachfolger Hermann Wynrich von Wesel diese epochemachende Neuerung der malerischen Auffassung in Köln einführte.

Eine ausgezeichnete Schöpfung der rheinischen Buchmalerei regte eine Vermutung an, die ich allerdings nur mit Vorbehalt aussprechen möchte, die aber wohl weiterhin zur Klärung dieser Frage und der Lösung des Widerspruchs der Nachricht in der Limburger Chronik und der sicheren Angaben der Kölner Schreinsurkunden beitragen könnte.

Bei näherer Beschäftigung mit der Limburger Chronik fällt es auf, daß die zum Teil recht unzuverlässigen und in den häufigen Lobsprüchen meist übertriebenen Berichte auf rein persönlichen Eindrücken beruhen, jedenfalls nur diejenigen Tatsachen enthalten, die nicht wegen ihrer überragenden Bedeutung, sondern durch irgendwelchen Zufall in den beschränkten Gesichtskreis des Schreibers eintraten. Ähnlich wie den Meister Wilhelm von Köln als den besten Maler, bezeichnet er den ganz obskuren Gerlach von Limburg als „klugeste(n) dichter von Duschen unde von Latinischen", den Schultheißen Hartung von Limburg als „den aller wisesten leigen in allen disen landen", seinen ehemaligen Lehrer Johannes Buridanus gar als den „beste(n) loicus unde philosophus uf ertrich in der ganzen cristenheit unde enfant man nit sinen glichem". Es liegt somit die Annahme nahe, daß nicht der weit ver-

---

[1] Vgl. Eduard Firmenich-Richartz: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel, »Zeitschrift für christl. Kunst« VII, 1895 und Separatabdruck. Düsseldorf, Schwann 1896.

breitete Ruhm des Kölner Meisters, sondern der fesselnde Eindruck eines hervorragenden Werkes den Chronisten dazu veranlaßte, einem deutschen Malernamen die Unsterblichkeit zu verleihen. Weite Reisen scheint Tilman Elhen von Wolfshagen, der Urheber der Chronik, nicht unternommen zu haben; das leicht transportable Erzeugnis eines vortrefflichen Enlumineur dürfte bei geruhsamem Studium sein Erstaunen geweckt haben.

Von Kuno von Falkenstein, dem Erzbischof von Trier, dessen Stammschloß Münzenberg in der Nachbarschaft gelegen ist, gibt der Chronist eine ausführliche Personalbeschreibung, die durch Lebendigkeit, frischen Humor und feine Beobachtung der Einzelzüge seiner wuchtigen Erscheinung hervorragt. Der Autor versichert selbstbewußt, dem temperamentvollen Kirchenfürsten nahegestanden zu haben und verfolgt mit liebevoller Anteilnahme alle Zufälle der Politik und der Fehden des Erzbischofs. Von dem Maler Wilhelm rühmt nun der naive Betrachter des Lebens gerade die Porträttreue seiner Gestalten, seine Kunst, das wirkliche Leben abzuspiegeln („als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet").

Das Lob der mannigfachsten Kunstwerke zielt in der älteren Literatur zwar fast regelmäßig auf die wohlgelungene Täuschung der leibhaften Erscheinung, aber gerade auf Kölner Tafelbildern um die Wende des Jahrhunderts verflacht die Ausprägung kräftiger individueller Züge vollständig in der nivellierenden Typik, im Ausdruck der Anmut und Holdseligkeit. Auch Stifterbildnisse treten sehr wenig hervor. So scheint es von Wert für die kunsthistorische Forschung, hier auf ein wichtiges und vielseitiges Werk der rheinischen Buchmalerei hinzuweisen, das Evangelistar des Erzbischofs Kuno von Falkenstein, datiert vom 8. Mai 1380, das der Trierer Domschatz bewahrt. (Katalog Nr. 557 a.)

Der Band enthält auf dem ersten Blatt in Deckmalerei das Bildnis des Auftraggebers in ganzer Figur thronend, von köstlicher Frische. Bei der Anordnung diente vielleicht ein Siegel zum Vorbild, aber alle jene vom Chronist beschriebenen Züge sind mit feiner Beobachtung und sorgsamem Fleiß wiedergegeben. Dies Porträt erscheint durchaus geeignet, hohe Bewunderung zu erregen. Der Zusammenhang wird um so wahrscheinlicher, als der Chronist seine Notiz unter dem angeführten Datum 1380 einordnete und die einzige beglaubigte Arbeit des Kölner Meister Wilhelm eine hochgeschätzte Leistung der Buchillustration, das Eidbuch von 1370, war. Wenn nun das Evangelistar des Kuno von Falkenstein auch mit Bestimmtheit keine Arbeit des verstorbenen Wilhelm von Herle sein kann, so stehen wir hier doch vielleicht vor dem Werke, welches Tilman Elhen zu jenem Lobspruch bestimmte. Von einer Verwechslung, einem Irrtum ist er schwerlich freizusprechen, auch die übrigen kontrollierbaren Angaben der Chronik sind oft unzuverlässig. Es ist nicht ohne Bedeutung, auf diesen sehr wahrscheinlichen Zusammenhang hinzuweisen, um das Werk und die Kunstweise zu eruieren, welche der Schreiber in Limburg im Sinne hatte, als er dem Meister Wilhelm von Köln den höchsten Preis unter allen deutschen Malern zuerkannte.

Die Düsseldorfer Ausstellung bot auch hinreichende Gelegenheit, die Blütezeit des linearen Stiles in Köln um 1350 bis 1380 und sein allmähliches Ausklingen zu studieren.

Die Verwaltung der Königlichen Museen in Berlin hatte ein neuerworbenes Diptychon gesandt, welches durch die tadellose Erhaltung und die Feinheit der Durchbildung anzog. (Kat.-Nr. 4.) Auf dem linken Flügel ist die heilige Jungfrau dargestellt, eine Krone auf den welligen Locken, sie sitzt auf gotischem Thron und umfängt den Jesusknaben, der völlig bekleidet auf ihrem Schoße steht. Das Kind liebkost die Mutter und streckt das Händchen nach den Blumen aus, die Maria in zierlicher Bewegung zwischen den Fingern hält. In großzügigen Falten fließt die weiche Gewandung um die schlanken Glieder. Zart abgetönte, weißlich schimmernde Lichter heben die Faltenrücken plastisch hervor. Auf der rechten Tafel hängt der gestorbene Christus in feingeschwungener Körperhaltung am Kreuze und wird von seinen Getreuen betrauert. Maria sinkt in die Arme heiliger Frauen; Johannes erhebt beteuernd die Rechte, die hohe Gestalt des Propheten Jesaias hinter ihm weist mit feierlicher Gebärde auf den Erlöser hin: Ipse vulneratus est propter iniquitates nostras. Zwei Engel in der Höhe verhüllen weinend ihr Angesicht. Die Außenseite enthält „Die Verkündigung des Erzengel Gabriel". Die Gemälde befanden sich noch in den 60er Jahren in

Köln bei dem Küster von St. Georg; sie gelangten 1902 aus der Sammlung des Sir Charles Robinson zu London in den Besitz des Kaiser Friedrich - Vereins. Die feingeschwungenen schwarzen Konturen bestimmen den Eindruck, die tiefen Farben füllen sie mit emailartigem Schimmer. Der gekörnte Goldgrund ist mit Blattranken übersponnen; die Rahmen, welche mit den Bildtafeln aus einem Stück bestehen, sind mit reichen Ornamenten geziert; die Vertiefungen enthielten früher Edelsteine und Glasflüsse. Die Entstehungszeit ergibt sich aus dem Vergleich mit den vielgenannten Wandmalereien an den Chorschranken des Kölner Domes, die nach den erneuten Untersuchungen von Dr. A. Steffens[2]) unter der Regierung des Erzbischofs Wilhelm von Gennep (1349—1362) entstanden und den Prophetenköpfen aus dem Hansasaal des Rathauses, die um 1370 anzusetzen sind.

Eine genauere Datierung enthalten viele rheinische Buchmalereien, die in vorzüglicher Qualität und erheblicher Anzahl in Düsseldorf vertreten waren. Das Breviarium des Erzbischofs Balduin von Trier († 1354), Koblenz, Gymnasialbibliothek Kod. M, s. A. (Kat.-Nr. 553 c) ist mit zierlichen Bilderinitialen und köstlichen Drolerien ausgestattet. Eine ganzseitige Miniatur zeigt den Besteller am Fuße des Kreuzes neben Maria und Johannes. Das Missale des Konrad von Rennenberg mit eingehend durchgeführtem Kreuzigungsbild und feinen Initialen (Köln, Dombibliotek, Nr. 149, Kat.-Nr. 555) ist 1357 entstanden. Zwei Blätter, die in der geschwungenen Führung der Linien und dem zarten Empfinden mit den Gemälden des Berliner Diptychons durchaus übereinstimmen, sind dem Inventarbuch der Gaffel Windeck zu Köln eingebunden (Kat.-Nr. 556, Kölner Stadtarchiv, Nr. 189 a); sie enthalten auf Goldgrund Maria mit dem Christkind auf zierlichem gotischen Thronsitz von Donatoren verehrt und das Bild eines segnenden heiligen Bischofs zwischen knienden Männern. Der Bilderschmuck des Privilegien-, Statuten- und Memorabilienbuches der Kölner Universität von 1395 ist derber und zeigt das Erstarren der älteren Richtung, ebenso der Kruzifixus in reicher Umrahmung im Eidbuch des Kölner Rates, welches zirka 1398 angelegt wurde. (Kat.-Nr. 561, 562, Kölner Stadtarchiv, Univ. Nr. 2 und V, 8.) Das neue Empfinden bekundet sich in der flotten, andeutenden Strichführung der feinsinnigen Federzeichnungen des gekreuzigten Heilandes und der Evangelistensymbole im Privilegien- und Eidbuch der Kölner Universität von 1392 (Kölner Stadtarchiv, Univ. Nr. 1, Kat.-Nr. 561) und dem Randbilde, das Martyrium der heiligen Katharina auf dem Stiftungsbrief der gleichnamigen Bruderschaft datiert 1402 (Kölner Stadtarchiv, Zunftsachen, Nr. 65, Katalog-Nr. 562). Die zahlreichen Bildchen in dem oftgenannten niederrheinischen Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern von 1415 (Berlin, Kgl. Bibliothek, Cod. germ. 4°, 42, Kat.-Nr. 562 a) zeigen dann die neue Ausdrucksweise in reifer Vollendung.

Die Kölner Tafelbilder seit 1390 in ihrer weichen, flüssigen Behandlung der warmen, verschmolzenen Farben mit den breit aufgetragenen weißen Lichtern sind von mir in einer besonderen Studie so eingehend gewürdigt worden, daß nur weniges nachzutragen bleibt. Bei dem breiten Strom der Produktion, der auch die Nachbargebiete überflutete, werden weitere Arbeiten dieser Art noch vereinzelt ans Licht treten. Von dem führenden Hauptmeister, Hermann Wynrich, sah man in der Ausstellung die vielfigurige farbenfrische Kreuzigungsdarstellung, welche durch die Gewandtheit, mit der die zierlichen Gestalten in Haltung und lebhafter Bewegung erfaßt sind, anzog. (Amtsgerichtsrat Hermann Clemens, Aachen, Katalog-Nr. 6.) Die Madonna mit dem Kind, auf gotischem Thronsessel, umgeben von den Apostelfürsten, den beiden Johannes, St. Georg und sieben heiligen Jungfrauen (Kat.-Nr. 7) wurde trotz der Kölner Provenienz des Gemäldes von einigen Kennern der westfälischen Schule zugeteilt. Das Bildchen ist fast vollständig übermalt und kam aus der Sammlung Ruhl an Eugen Felix in Leipzig.

Der so poetisch und zartsinnig durchempfundene Paradiesesgarten (Historisches Museum, Frankfurt, Kat.-Nr. 11 a) ist wohl die Schöpfung eines rheinischen Miniaturmalers, der mit dem Betrieb innerhalb der Kölner Malerzunft in keiner direkten Verbindung stand; der Marienaltar, aus dem Besitz der Freiin von Huene stammend, von Heinrich Fridt in Köln aus-

[2]) A. Steffens, „Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes", »Zeitschrift für christl. Kunst« XV, 1903, Sp. 129 fg.

gestellt, strahlte nach wohlgelungener Wiederherstellung in neugewonnener Farbenpracht und reichem Dekor (Kat.-Nr. 11). Bestimmt kölnischen Ursprungs und wohl die Arbeit eines unmittelbaren Nachfolgers des stilbildenden Meisters ist ein kleines Triptychon im ursprünglichen feinprofilierten Rahmen, welches Freiherr von Schorlemer in Lieser aus dem Besitze der Witwe Eduard Puricelli in Trier ererbte.[3]) (Abbild. 3.) Die Bildchen sind leider in alter und neuer Zeit stark übermalt und verunstaltet worden und haben viel von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüßt. Im Mittelstück drängen sich zwischen den Pfosten, welche das Strohdach des Stalles stützen, die heiligen drei Könige mit ihren Gaben um die überragende Gestalt der heiligen Jungfrau mit dem Christkinde. Joseph öffnet einen Kasten, um die dargebotenen Geschenke zu verwahren. Die Farben sind lebhaft, Schmuck und Hermelinpelz sind sorgsam und mit Verständnis wiedergegeben. Auf den Flügeln stehen innen vor Goldgrund Sta. Katharina in gelbem, blaugefüttertem Mantel und die Kaiserin Helena mit dem heiligen Kreuz und dem Modell der Grabeskirche in violettem Mantel. Die eingepunzten Nimben enthalten die Namensinschriften. Von besonderem malerischen Reiz bei breiter Behandlung ist die Darstellung der Verkündigung auf rotem Grund an den Außenseiten. Gesichtszüge und Umrisse der Formen sind nur locker in ihrer Weichheit umschrieben, weißliches Licht streift die Köpfchen, die schmalen beweglichen Glieder und die in geraden Falten herabsinkende Gewandung. In dem hellen Fleischton, den dunklen Mänteln, welche die Körper ganz umhüllen, wird schon ein bestimmter Farbenton festgehalten.

Eine Überraschung bot dann das umfängliche Triptychon, ursprünglich aus St. Gereon zu Köln herstammend, mit feierlichen, zum Teil stark restaurierten Heiligengestalten. Aus der Sammlung Wallraf kam das Altarwerk durch Tausch an den Großvater des jetzigen Besitzers. (Freiherr von Brenken, Wewer, Kat.-Nr. 12.) Unter reichgeschnitzten spätgotischen Bogen stehen die Einzelfiguren St. Gregorius, der Mohr in goldener Rüstung neben St. Gereon, der den reichgestickten Tappert mit Pelzbesatz über den Harnisch angelegt hat, er hält Speer und Schild. St. Helena zeigt das heilige Kreuz und die Kölner Nachbildung der Grabeskirche, der Bischof St. Anno den Chorbau von St. Gereon. Die Mitte nahm ursprünglich wohl die Statue der Madonna ein. Es folgen auf den Flügeln links: Sta. Barbara mit dem Turm und Sta. Katharina mit Schwert und Rad, rechts: St. Stephanus als Diakon mit Stein und Palme und St. Elisabeth einem Bettler einen Rock reichend. Der architektonische Schmuck des reich geschnitzten Rahmens, die Tracht der Ritter und vor allem der primitive Versuch einer perspektivischen Raumdarstellung an den Außenseiten bei der Wiedergabe des Gemaches der heiligen Jungfrau auf dem Bilde des Ave Maria gestatten es nicht, das Werk vor 1420 anzusetzen, welches zugleich eine nahe Stilverwandtschaft mit den Flügelbildern des berühmten Madonnenaltärchens (Kölner Museum, Nr. 13) und mit der Verkündigung (ebendort, Nr. 10) verbindet.[4]) Von hohem Interesse ist auch das Fragment einer „Verkündigung", der Erzengel Gabriel in einem Interieur, durch die Verbindung des Kölner Formenideals und der Technik der van Eyck-Schule. (Freiherr von Heyl zu Herrnsheim, Worms, Kat.-Nr. 138.) Solche Beispiele bezeichnen unzweifelhaft die Stellung dieser Stilweise im Verlauf der gesamten nordischen Kunstentwicklung und so läßt sich hoffen, daß die mannigfachen, höchst instruktiven Darbietungen der Düsseldorfer Ausstellung auch dazu beitragen werden, die eingefleischten Irrtümer der so oft berührten sog. „Meister - Wilhelm - Frage" endgültig zu beseitigen.

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

[3]) Eichenholz. Mittelstück, hoch 0,43 *m*, breit 0,26 *m*, Flügel breit 0,10 *m*. — Firmenich-Richartz a. a. O. Sp. 80. — C. Aldenhoven, »Geschichte der Kölner Malerschule« S. 135 „Art des Meisters der kleinen Passion, Schule Wilhelms".

[4]) Aus einer Bilderserie hatte Freiherr von Brenken auch zwei Arbeiten des Kölner Meisters der großen Passion die Krönung und den Tod Mariä (Katalog-Nr. 13, 14) ausgestellt.

[Die photographische Aufnahme des bisher niemals veröffentlichten Triptychons verursachte besondere Schwierigkeiten wegen der mancherlei Übermalungen. Die Entfernung derselben würde, weil lange Zeit beanspruchend, die Veröffentlichung weit hinausgeschoben haben.] D. H.



Kölnischer Meister um 1410: Die Verkündigung des Erzengels Gabriel.
Außenseiten des Flügelaltärchens im Besitz des Freiherrn von Schorlemer, Lieser.



Die Tiere an der Krippe des Erlösers.



ie Sitte, während der Weihnachtszeit in der Kirche eine Krippe aufzustellen mit dem Jesukinde, der Gottesmutter, seinem Pflegevater sowie einem Ochsen und Esel, wird gewöhnlich auf den hl. Franziskus von Assisi zurückgeführt.[1]) Mag dem nun sein, wie ihm wolle,[2]) — der Brauch, die beiden genannten Tiere neben die Krippe zu stellen, ist jedenfalls nicht erst im XIII. Jahrh. aufgekommen, sondern war schon einer früheren Zeit bekannt. Bereits den primitiven Wandmalereien der Katakomben ist er geläufig und zwar läfst er sich dort schon für das vierte Jahrhundert nachweisen.

Die älteste Darstellung dieser Art findet sich auf einem römischen Sarkophag-Fragment, welches nach der Inschrift, die es trägt, mit aller Sicherheit in das Jahr 343 zu datieren ist.[3]) Auf dem Relief steht in freudig erregter Haltung rechts und links ein Hirte, das Gesicht einander zugewandt. Sie sind beide bartlos und tragen Exomis und Pedum. Zwischen ihnen befinden sich die Vorderteile eines Ochsen und eines Esels. Rechts unten vor ihnen liegt das Jesukind eingewickelt auf stark zerstörter Unterlage. Zwischen dem Oberkörper der beiden Hirten schwebt ein halbrunder Gegenstand, welcher nach Schmid[4]) der abgebrochene Stab eines Hirten, nach F. X. Kraus[5]) die Mondscheibe, nach unserer Ansicht[6]) ein Stern ist. Hinter dem links stehenden Hirten befindet sich eine Baumkrone, welche die Szene begrenzt, und eine an ihr vorbeizeigende Hand. Ob dies nun die Hand eines der herankommenden Magier,[7]) oder nach Schmids Begründung die eines auf den Stern hinweisenden Propheten ist, ob mit andern Worten das ganze Relief ein Epiphanie- oder Weihnachtsbild darstellt, ist für unsere Ausführungen von keiner Bedeutung.

Die Verwendung der beiden Tiere bei den Krippendarstellungen ist also sehr alt und um so auffälliger, als die Evangelisten Matthäus und Lucas, welche allein uns einige Momente aus der Kindheitsgeschichte Jesu erzählen, nichts von der Anwesenheit der Tiere wissen. Welcher Quelle letztere wohl ihre Einführung zu verdanken haben?

Ehe wir diese Frage beantworten, möchten wir eine andere vorlegen, welche uns sehr wichtig erscheint, nämlich: welchem Zwecke dienen denn Ochs und Esel an der Krippe — einem historischen oder einem nur symbolischen? Mit andern Worten, wollte man durch die Einführung der genannten Tiere seiner Meinung bzw. der „Tatsache" Ausdruck geben, dafs dieselben einst wirklich im Stalle zu Bethlehem bei der Geburt des Herrn zugegen waren, — oder aber wollte die Symbolik des christlichen Altertumes damit einen anderen Gedanken sinnbildlich zur Darstellung bringen?

Letzteres nimmt der französische Gelehrte Grousset[8]) an und wiederholt damit eine Ansicht, welche vor ihm schon Tillemont ausgesprochen hatte. Nach diesem hatte man den Ochsen als Repräsentanten des Judentumes und den Esel als Vertreter des Heidentumes neben die Krippe gestellt. Tillemont stützt sich auf die hl. Väter, welche schon ähnliches gesagt hatten. So bedeutet z. B. beim hl. Augustinus der Ochse die Hirten und der Esel die Magier.

Eine solche symbolische Auslegung kann jedoch kaum auf Berechtigung Anspruch erheben; denn gerade den ältesten christlichen Schriftstellern, welche die beiden Tiere an der Krippe erwähnen, ist diese allegorische Deutung unbekannt.[9]) Sie wissen nur von einer historischen, nehmen also an, dafs die Tiere einst wirklich bei der Geburt Christi anwesend waren und deshalb in die bildlichen Darstellungen der ersten Weihnacht gehören.

---

[1]) Vergl. z. B. Kirchenlex. VII², 1196.

[2]) Die Krippendarstellungen sind zweifellos älteren Datums; vergl. darüber u. a. J. Bonaccorsi, »Noël, Notes d'exégèse et d'histoire«. (Paris 1903.) S. 111 bis 113.

[3]) Vergl. de Rossi, »Insc. christ.« I, p. 51, n. 73. M. Schmid, »Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst«. (Stuttgart 1890.) S. 2, n. 2. F. X. Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« I. (Freiburg 1896.) S. 171.

[4]) Schmid a. a. O. S. 2.

[5]) Kraus, »Realencyklopädie« II, 484.

[6]) Vergl. unsere Ausführungen gegen W. Rothes in der »Köln. Volkszeitung« 1904, Nr. 71 (Montags-Beilage Nr. 4).

[7]) So Garrucci, »Storia dell' arte cristiana« (Prato 1872 ss.) V, p. 145.

[8]) In den »Mél. d'Archéol. et d'hist, Ecole franç. de Rome«. 1884 p. 334.

[9]) Vergl. darüber Schmid a. a O. S. 76f

Aber aus welchen literarischen Quellen leitete man denn diese Ansicht her?

Die apokryphen Evangelien können nicht in Betracht kommen; denn erst in dem um die Mitte des V. Jahrh. entstandenen Pseudo-Matthäus-Evangelium[10]) werden Ochs und Esel erwähnt. Man[11]) glaubte darum die Entstehung der Tradition aus einer an sich unberechtigten Interpretation zweier Prophetenstellen ableiten zu können. Die eine derselben ist Isaias 1, 3: „Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe Domini sui.“ Die andere ist Habakuk 3, 2. Nach der Vulgata lautet diese: „Domine, opus tuum in medio annorum vivifica illud.“ In dieser Fassung hat die Stelle natürlich keine Beziehung zu unserer Tradition, ganz abgesehen davon, dafs die Entstehungszeit dieser Übersetzung hinter dem Jahre 343 liegt. Aber in der Übertragung der Septuaginta und der Itala, welche den hebräischen Urtext wiedergeben, lautet der Satz ganz anders: „*Ἐν μέσῳ δύο ζώων γνωσθήσῃ*“ bzw. „In medio duorum animalium innotesceris“.[12]) Die hier genannten duo animalia soll man in der zitierten Isaiasstelle gefunden haben, wobei man allerdings, wie schon bemerkt wurde, übersehen hätte, dafs der Sinn der letzteren Stelle eine derartige Schlufsfolgerung nicht zuliefs; denn dieser wird bestimmt durch den nachfolgenden Vers: „Israel autem me non cognovit et populus meus non intellexit.“

Es ist nun zwar wahr, dafs diese Prophetenstellen schon früh auf die Tiere an der Krippe bezogen worden sind. Aber dafs sie auch die Einführung dieser Tiere in die bildende Kunst veranlafst hätten, ist, wie neuestens u. a. wieder Schmid[13]) behauptet, keineswegs erwiesen. Denn es sei bis jetzt noch „kein sicheres Zeugnis einer literarischen Tradition über Ochs und Esel vor dem Jahre 343“ beigebracht worden. Man scheine vielmehr die genannten Prophetenstellen erst herangezogen zu haben, als die Kunst die beiden Tiere schon zur Darstellung gebracht hatte.

Schmid stellt darum diesem älteren Erklärungsversuche einen neuen gegenüber. Er betrachtet die stete Darstellung der Tiere als einen künstlerischen Notbehelf gegenüber dem allzu kargen (Evangelien-) Texte. Wie die Dichter Lactanz und Prudentius hätten auch die Bildhauer aus der Bezeichnung „Krippe“ auf die Gegenwart von Tieren bei der Geburt geschlossen, und dem Wesen ihrer Kunst entsprechend hätten sie diesen abstrakten Begriff durch konkrete Vertreter desselben versinnlicht. Da ferner auf den Sarkophag-Reliefs das Lager des Kindes immer nur einfach als ein Bett, Kasten oder Korb dargestellt worden sei, so hätten, um daraus für den Beschauer eine Krippe zu machen, notwendig einige Tiere daneben angebracht werden müssen. Hierzu habe man Ochs und Esel gewählt. Das seien die Haustiere gewesen, welche sich nach der Anschauung der Alten am natürlichsten neben einer Krippe fanden, besonders aber in der Herberge, wo der Ochse als Zugvieh, der Esel als Reittier eingestellt wurden. Die *φάντη βοῶν* sei sodann ein so geläufiges Epitheton der Krippe, dafs dieser Ausdruck ohne weiteren Grund z. B. auch in einzelnen Handschriften des Protevangelii auf die Jesuskrippe übertragen werde. Der Esel aber sei das übliche Reittier jener Zeit gewesen, auf dem Maria nach Ägypten, Jesus nach Bethlehem zog, und das auch Maria auf dem Zuge nach Bethlehem benutzt hatte. Bei der Wahl der Tiere sei also der Landesbrauch bestimmend gewesen. Erst nachträglich scheine die Sanktionierung dieser Wahl seitens der Kirche durch Heranziehung beweiskräftiger Prophetenstellen erfolgt zu sein.[14])

Diese Hypothese Schmid's scheint zwar auf den ersten Blick sehr viel Berechtigung und Wahrheit zu enthalten, in Wirklichkeit aber dürfte sie kaum Anspruch auf Annahme erheben können. Denn erstens ist gar nicht zu ersehen, weshalb von den altchristlichen Bildhauern neben dem Bette, Kasten oder Korbe, in welchem nach ihrem Entwurfe das Jesukind lag, „notwendig einige Tiere angebracht werden mufsten, um daraus für den Beschauer eine Krippe zu machen.“ Wir meinen, der ganze Inhalt des Bildes wäre auch ohne die Tiere so klar und so leicht erkennbar gewesen, dafs man dieses Hilfsmittels keineswegs bedurft hätte. Und dann: wenn die alten Bildhauer wollten, dafs der Beschauer die Szene irrtumslos erkenne, — weshalb machten sie

[10]) Kirchenlex. I², 1072.

[11]) Kraus, »Geschichte der christl. Kunst« a. a. O. Bonaccorsi l. c. p. 19 s. Kirchenlex. VII². 1197.

[12]) Vgl. Missale Rom. fer. VI in Parasceve Tractus.

[13]) Schmid S. 74 ff.

[14]) Schmid S. 77, 78.

denn keine eigentliche Krippe zum Lager des göttlichen Kindes? Man wird doch füglich nicht annehmen wollen, dafs ihrer Kunstfertigkeit die Ausführung eines solchen Sujets unmöglich gewesen sei!? — Zweitens ist gar nicht ersichtlich, weshalb die Bildhauer gleich den Dichtern aus der Bezeichnung „Krippe" auch auf die Anwesenheit von Tieren bei der Geburt Christi schliefsen und „diesen abstrakten Begriff durch konkrete Vertreter desselben versinnlichen" mufsten. Im allgemeinen enthalten doch die altchristlichen Bildhauereien keine Überschwenglichkeit und phantasievolle Ausgestaltung der Gedanken, sondern zeichnen sich durch einfache Auffassung und nüchterne Darstellung aus. Ferner: wenn man auch das Spiel der Phantasie zugeben wollte, — wie kommt es denn, dafs auf allen alten Weihnachtsbildern gerade ein Ochse und ein Esel an die Krippe gestellt ist und nicht etwa zwei Ochsen oder zwei Esel? Der Hinweis auf die „Herberge" (Luc. 2, 7) vermag diese stete Einheitlichkeit und Gleichartigkeit um so weniger zu erklären, als Maria und Joseph doch wohl ohne „Zugvieh" in Bethlehem angekommen waren. Übrigens spricht Lucas (2, 8) auch von Hirten, welche in der Weihnachtsnacht „Wache hielten bei ihrer Herde"; er nennt also damit implicite gewisse Tiergattungen, während er bei der „Herberge" überhaupt nicht der Tiere gedenkt. Lag es da für die alten Bildhauer nicht nahe, auch einmal Schafe oder Ziegen an die Krippe ihres Erlösers zu stellen?[15]) Wenn sie dieses jedoch nicht taten, sondern ausnahmslos einen Ochsen und einen Esel verwendeten, so mufs für gerade diese Auswahl ein ganz besonderer Grund vorgelegen haben. Dieser kann weder im Lucas-Evangelium noch in der Phantasie der Bildhauer noch in der Eigenart der Krippenszene gefunden werden, sondern mufs von anderswoher genommen worden sein. Es kann aber da unseres Erachtens nichts anderes in Betracht kommen, als die früher zitierten Prophetenstellen Isaias 1, 3 und Habakuk 3, 2.

[15]) Auf einigen alten Bildern erscheint ein Schafe oder Ziegen weidender Hirte als besondere Gruppe; vgl. Schmid a. a. O. Katal. n. 25 (S. 17), 27 (S. 19), 29 (S. 21) usw.

[16]) Schmid S. 74.

Wir glauben umso eher auf dieselben hinweisen zu dürfen, als dem Grunde, auf welchen hin Schmid sie ablehnen zu müssen glaubte, keine Beweiskraft zuerkannt werden kann.[16]) Schmid meint nämlich, dafs nur dann eine Einführung der beiden Tiere in die christliche Kunst auf Grund der beiden Stellen angenommen werden dürfe, wenn dargetan sei, „dafs die theologische Literatur bereits früher als die bildende Kunst, also vor 343, jene Prophetien über Ochs und Esel auf die Geburt Christi bezogen" habe. Eine solche Forderung ist aber durchaus unberechtigt. Denn es leuchtet ein, dafs jene Stellen, auf die Geburt des Erlösers bezogen, auch bereits Einflufs ausüben konnten, noch ehe diese ihre Deutung eine literarische Fixierung erhalten hatte. Und so wird es wohl auch in Wirklichkeit gewesen sein. Wenn sich also auch kein literarisches Dokument mehr beibringen lassen sollte,[17]) so dürfen wir uns doch zur Annahme berechtigt halten, dafs die beiden genannten Prophetenstellen die christliche Kunst beeinflufsten, noch ehe die ihnen gegebene und dem Künstler bekannte Deutung einen schriftlichen Ausdruck gefunden hatte.

Zwar könnte man zur Annahme versucht sein, daß die Kunst selbst die genannte Kombination und Auslegung der beiden Prophetenstellen fand und daß mithin eine Beeinflussung von außen her gar nicht statthatte. Doch scheint uns eine solche Ansicht sehr wenig berechtigt; denn eine Abhängigkeit der christlichen Kunst von der christlichen Wissenschaft und Literatur ist, wie in den weitaus meisten Fällen so auch in dem unsrigen, schon a priori höchstwahrscheinlich. Wann diese Beeinflussung zum erstenmal erfolgte, ob bei dem erwähnten Sarkophag-Fragment des Jahres 343 oder schon bei früheren, verloren gegangenen Darstellungen, läßt sich bei der Unzulänglichkeit des uns erhaltenen Materiales natürlich nicht sagen.

Fulda. C. Lübeck.

[17]) Über den Wert von Orig. hom. XIII in Luc., welche Isaias 1, 3 heranzieht, s. Kirchenlex. IX². 1062. Herzog-Hauck's Realencykl. VIII³. 46. Schmid a. a. O. In der zweiten Hälfte des IV. Jahrh. ist die Heranziehung von Isaias 1, 3 und Hab. 3, 2 schon geläufig.

Zwei neue Altarkreuze romanischen Stils.

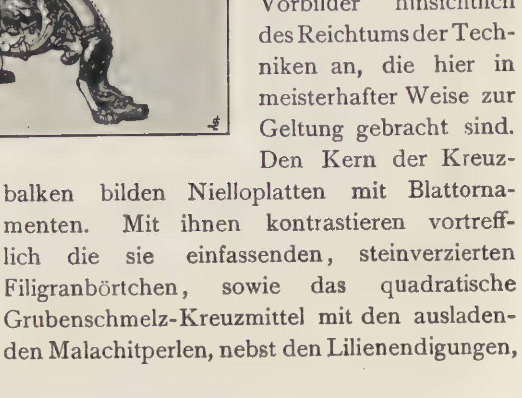
(Mit 2 Abbildungen.)



Altarkreuze, namentlich romanischer Stilart, sind dem Goldschmied verlockende Aufträge, weil für sie gute alte Vorbilder in hinreichender Anzahl vorhanden, die mannigfaltigsten Techniken verwendbar sind. — Aus der Werkstatt des Hofgoldschmieds Joseph Kleefisch (Firma Gabriel Hermeling) sind die beiden hier abgebildeten Exemplare hervorgegangen, von denen Nr. I von Ihrer Majestät der Kaiserin für die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin bestellt ist, Nr. II für den neuen Mengelbergschen Baldachin-Hochaltar der Quirinuskirche zu Neuß.



1. Das Altarkreuz Nr. I ist 116 *cm* hoch, in Silber ausgeführt und vergoldet. Der gegossene und ziselierte, aus drei stilisierten Drachen mit reichen Rankenausläufern gebildete Fuß schließt sich in selbständiger Modellierung den phantastischen Leuchterfüßen an, die zu den elegantesten und schmuckvollsten Erzeugnissen der spätromanischen Periode gehören. Die Rundung, in die die Bestien auslaufen, eignet sich sehr für die Aufnahme des runden Schaftes, der durch einen facettierten Knauf unterbrochen wird. Den Übergang zum Kreuz, also aus der Rundung in die Fläche, vermittelt ein, einem Kronreifen entwachsender Löwenkopf, dessen Rachen der Balkenzapfen entsteigt, lilienförmig verziert, wie die drei übrigen Endigungen der Kreuzbalken. Von ihnen bildet ein die Silhouette hebendes Wülstchen den Übergang zu dem eigentlichen Kreuz, dessen unterer Längsbalken noch durch eine wulstige Ausbauchung sehr vorteilhaft unterbrochen wird, gerade an der Stelle der dem Kruzifixus als Fußbrett dienenden Konsole. Aus Elfenbein geschnitzt, steht er in geschwungener Haltung mit beiden Füßen auf, analog den alten romanischen Kreuzbildern, mit denen er auch die segnende Gebärde der rechten Hand teilt, hinsichtlich des oben etwas zu knappen Lendentuches aber, wie der zu weichen Kopfbehandlung und der Dornenkrone von ihnen, nicht gerade zu seinem Vorteil, abweichend. An die Stelle des eigentlichen Kreuztitels sind die übereinander gravierten Majuskelbuchstaben gesetzt, unter völligem Verzicht auf sonstige sinnbildliche Beigaben, mit denen bekanntlich die Kreuze der romanischen Periode vielfach so liebevoll ausgestattet sind. — Desto enger schließt sich das vorliegende Kreuz an diese

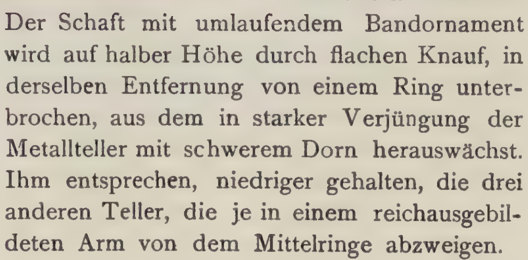


Vorbilder hinsichtlich des Reichtums der Techniken an, die hier in meisterhafter Weise zur Geltung gebracht sind. Den Kern der Kreuzbalken bilden Nielloplatten mit Blattornamenten. Mit ihnen kontrastieren vortrefflich die sie einfassenden, steinverzierten Filigranbörtchen, sowie das quadratische Grubenschmelz-Kreuzmittel mit den ausladenden Malachitperlen, nebst den Lilienendigungen,

bei denen ebenso Emails, Steinfassungen, Filigran um den Effekt streiten. Dieselben Techniken kehren am Ständer als Grubenschmelz-Ringe und -Schrägen, als Filigranpasten mit Lapis-Kügelchen wieder, so daß der Wechsel von Gold, Silber, Elfenbein, Farbe eine so reiche wie harmonievolle Wirkung hervorruft.



2. Das **Altarkreuz** Nr. II (84 *cm* hoch), ist einfacher in seinem Dekor, aber fast noch harmonischer in seinen Verhältnissen, noch mehr im Geiste der Alten gedacht und trotzdem noch eigenartiger in der Durchführung. Von klarster konstruktiver Durchbildung und dekorativer Wirkung ist der gegossene Dreifuß mit dem anmutigen Schwung der in Schnecken auslaufenden Drachenrücken, zwischen denen vorzüglich modelliertes durchbrochenes Ornament sich entfaltet. Aus der runden Hülse entwickelt sich, durch einen handlichen Ringknauf unterbrochen, in graziösen Formen, der aus Blattwerk gebildete, ebenfalls ziselierte Schaft, der sich in volutenartiger Erweiterung zu einer Art von Blumenkelch öffnet, als eine ungemein glückliche Lösung für diese so schwer zu behandelnde Übergangsstelle. Für den hier sich versenkenden Zapfen mit seinem aufliegenden, daher hinreichend gestützten Balkenquadrat erscheint der Kelch als ein durchaus befriedigender, weil organischer Ausgangspunkt. Dieses Quadrat wiederholt sich an den übrigen Balkenschlüssen, wie im Kreuzmittel, und die Bergkristallknöpfchen, die zahlreich ausladen, beleben die Silhouette in der dankbarsten Weise. Der gegossene schlanke Kruzifixus mit der Königskrone und dem langen Perizonium ist edel im Ausdruck und von majestätischer Ruhe, wie die hieratischen Formen des romanischen Stils sie verlangen. Das eingravierte Ornament charakterisiert das Kreuz als Lebensbaum, und die ebenfalls streng, und doch ansprechend gehaltenen Brustbilder-Reliefs in den vier Quadraten ergänzen die Symbolik: oben Gott Vater, darunter um das Medaillon die Taube (direkt über dem Kreuztitel), rechts und links Maria und Johannes, unten Adam mit dem Kelch als Repräsentant der erlösten Menschheit. — Dieses Kreuz hat als Flankierung zwei (hier nicht abgebildete) ziselierte Messingguß-**Leuchter mit drei Armen.** Der Fuß ist wiederum aus drei Bestien zusammengesetzt, zwischen denen die durchbrochenen Dreieckfüllungen aus dichtem Ranken- u. Blattwerk bestehen. Der Schaft mit umlaufendem Bandornament wird auf halber Höhe durch flachen Knauf, in derselben Entfernung von einem Ring unterbrochen, aus dem in starker Verjüngung der Metallteller mit schwerem Dorn herauswächst. Ihm entsprechen, niedriger gehalten, die drei anderen Teller, die je in einem reichausgebildeten Arm von dem Mittelringe abzweigen.



Schnütgen.

Neue Kanzel hochgotischen Stils in der Marienkirche zu Bonn.

(Mit Abbildung.)



ür die von Prof. Prill im hochgotischen Stile gebaute Marienkirche zu Bonn hat Bildhauer Mengelberg den größten Teil des Mobiliars besorgt, auch die hier abgebildete ganz in Eichenholz ausgeführte Kanzel. Ihres guten konstruktiven Aufbaues und ihrer korrekten Details wegen dürfte ihre Veröffentlichung erwünscht sein, zumal an alten Mustern in Holz großer Mangel herrscht, fast noch mehr an brauchbaren neuen Vorbildern.

An einen Rundpfeiler des Mittelschiffs auf der Epistelseite angelehnt, ruht die sechseckige Kuppa in ihrer vorderen Hälfte auf einer ebenfalls sechsgliederigen Bündelsäule, die vorn und in der Mitte je zwei Rundsäulen flankieren, wie jene aus polygonen Sockeln herauswachsend, deren gemeinsamer Untersatz eine dünne Plinthe. Die hintere Hälfte, deren Abschlußseite durch stumpfen Winkelbruch Anschluß an den Rundpfeiler gewinnt, findet an ihm ihren Halt. Auf diese Weise wird die eine Seite des Sechsecks durch die Verbindung mit dem Pfeiler in Anspruch genommen, während die andere als Türe den Endpunkt der Treppe bildet. In der Längsachse der Kirche mit zwei freistehenden Pfosten anhebend, gewinnt sie mit der dritten Stufe Anlehnung an den Pfeilersockel, um erst auf der Höhe den Rundpfeiler zu treffen, an der Türe, wo die schmalere Fassung ihr eine kleine Einschnürung auferlegte. Um für die Treppe auf halber Höhe die Drehung in einem nur etwas abgestumpften Winkel zu ermöglichen, bedurfte es eines bis auf den Boden herunterreichenden Pfostens, der durch seine Abfasungen und Profilierungen die perspektivische Wirkung noch steigert. Das Geländer besteht aus durchbrochenen Maßwerkfüllungen, die unten abgetreppt, oben zwickelartig gelöst, den aufsteigenden Duktus finden. Die schrägen Wangen, in welche die Stufen eingezapft sind, haben durch kleine muldenartige Aushebungen eine gewisse Gliederung erfahren, ohne ihre Monumentalität einzubüßen. Das Stück Geländer, das zur Kuppa überleitet, zeigt das Maßwerk natürlich in Blendenform, — Die Kuppa wächst aus der Säulenstellung in strengster Konstruktion heraus, trichterartig aus der etwas niedrigeren Mittelsäule, aus den Nebensäulen in Form vorkragender Streben, die zu den Ecken überleiten, untereinander durch die Konsolen verbunden, die unten durch einen Hängefries ihren dekorativen Charakter wahren. — Die aus den Streben herauswachsenden Ecksäulchen markieren das konstruktive Gefüge in der Überleitung zu dem reich profilierten schweren Sims, der die Kuppa abschließt. Starke Profilrahmen, in die Maßwerkbögen baldachinartig eingespannt sind, vermitteln den Übergang zu den Tiefen der Felder, die durch die vorzüglich modellierten sitzenden Gewandfiguren der Evangelisten gut gefüllt sind.

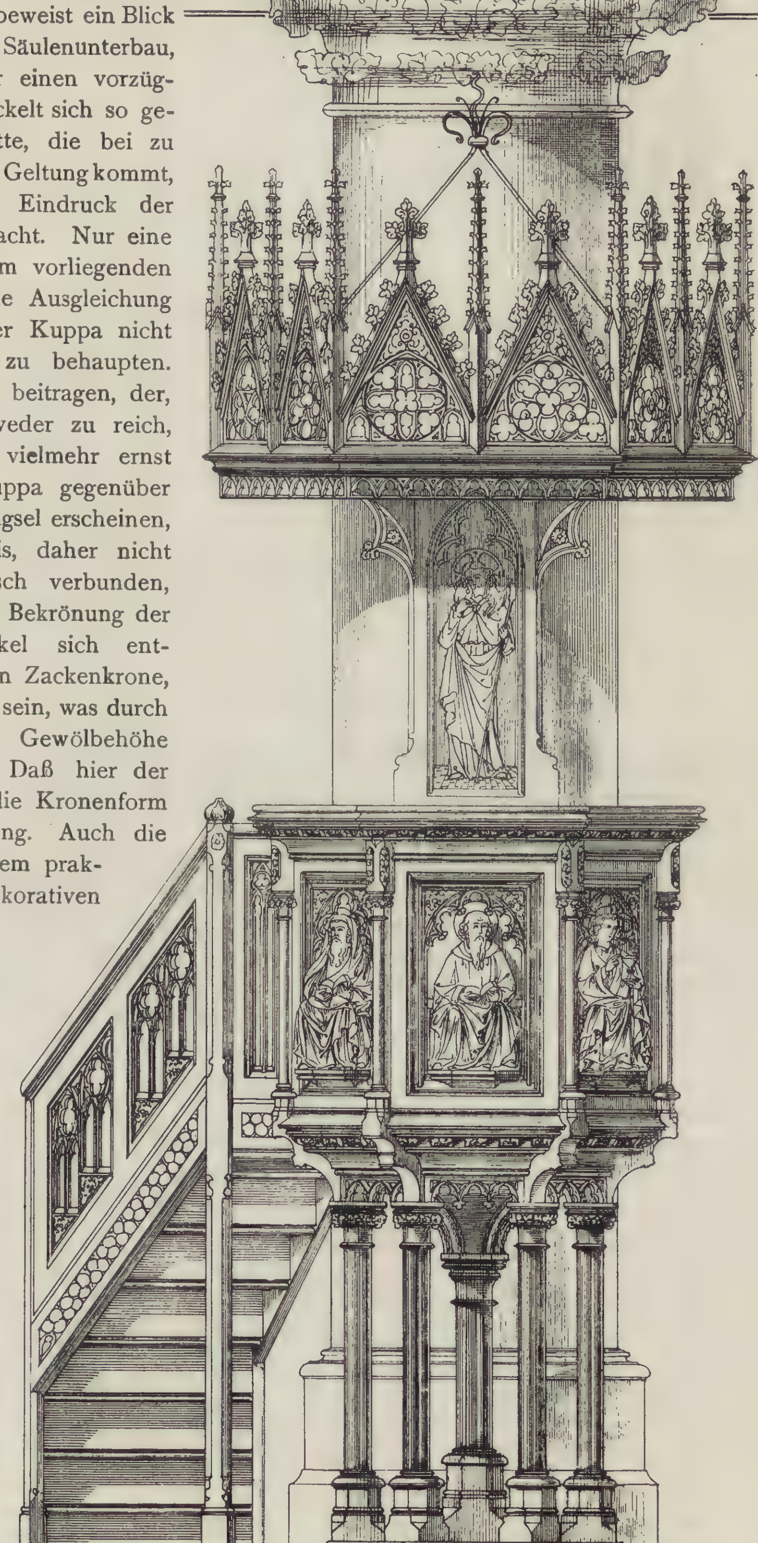
Ein ausgeschnittenes, nach oben sich erweiterndes, dadurch tragenden Charakter gewinnendes Brett ist in eingeschnittener Flachrelieftechnik mit der Standfigur des guten Hirten geschmückt, die durch den sie bekrönenden Spitzbogen an dem aufstrebenden Zug teilnimmt; dadurch wird es zum Träger für die Rückseite des sechsseitigen Schalldeckels. Ein Hängefries bildet den Übergang zu dem schweren Kranzgesims, auf dem der architektonische Deckelschmuck sich aufbaut. Jede Seite ist durch zwei durchbrochene Frontispize bekrönt, die durch eine sie überragende Fiale geschieden sind, wie je eine Fiale auch die Ecken besetzt hält. Eine Art von Kranz schließt so den durch zwei Eisenstangen mit Lilienendigung am Pfeiler befestigten Deckel ab. Die geometrischen Maßwerkkonstruktionen, die in Form einer Rosette den Mittelpunkt jedes Wimperges bilden, sind, sehr mannigfaltig in der Form, von reizender Wirkung, und ihre zahlreichen Durchbrechungen gehören in den Kreis der Maßnahmen, den Deckel nicht schwer erscheinen zu lassen. Die kräftigen Krabben, die an den Seiten aufsteigen wie die breiten Kreuzblumen, in die sie auslaufen, geben dem Ganzen eine strenge und doch dekorative Wirkung.

Bei jeder Kanzelanlage kommt es in erster Linie darauf an, daß sie sich der Stelle anpaßt, für die sie bestimmt ist, und in harmonischer Weise sich auf baut, mit Einschluß des Schalldeckels, der nicht zu knapp gehalten sein, aber auch über den Durchmesser der Kuppa nicht

zu weit ausladen darf. Daß im vorliegenden Falle die Lösung glücklich ist, beweist ein Blick auf die Abbildung. Aus dem Säulenunterbau, der an dem mächtigen Pfeiler einen vorzüglichen Hintergrund hat, entwickelt sich so gefällig wie konstruktiv die Bütte, die bei zu schwerer Substruktion nicht zur Geltung kommt, bei zu leichter Stützung den Eindruck der Isoliertheit und Dürftigkeit macht. Nur eine geschickte Gliederung, wie im vorliegenden Falle, vermag die harmonische Ausgleichung zu bewirken, ohne die es der Kuppa nicht gelingt, ihre Selbständigkeit zu behaupten. Hierzu muß auch der Schmuck beitragen, der, zur Unterordnung bestimmt, weder zu reich, noch zu kleinlich sein darf, vielmehr ernst und charakteristisch. Der Kuppa gegenüber darf die Treppe nur als Anhängsel erscheinen, ausreichend für das Bedürfnis, daher nicht vordringlich, mit ihr malerisch verbunden, deswegen nicht zu öde. — Als Bekrönung der Kanzel muß der Schalldeckel sich entfalten, mag er als eine Art von Zackenkrone, oder von Baldachin behandelt sein, was durch die Pfeilergestaltung und die Gewölbehöhe vornehmlich bestimmt wird. Daß hier der Kapitellkranz des Pfeilers für die Kronenform stimmte, bestätigt die Abbildung. Auch die Eisenhalter erfüllen neben ihrem praktischen Zweck den der dekorativen Wirkung.

Ganz in Eichenholz ausgeführt, bedurfte diese Kanzel keiner vollständigen Polychromierung, selbst wenn sie dem Kircheninnern zuteil würde. Eine Markierung einzelner Glieder aber, insoweit sie namentlich mehr tragender, konstruktiver oder dekorativer Art sind, empfahl sich sehr. Deswegen sind die Säulen schwarz poliert, die Kehlen blau, die Hinterwände rot gestrichen, die Zierglieder, namentlich die Blätter mit Goldlichtern versehen, die mit dem gebeizten Holzton gut kontrastieren. So kommen die einzelnen Teile zur Geltung ohne daß das Ganze aufdringlich wirkt.

Schnütgen.



Neue Kanzel hochgotischen Stils in der Marienkirche zu Bonn.

Ein Rückblick auf die „moderne Kunst“
in der internationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf 1904.

II.



ie aber erklärt sich ein solch rapider Niedergang in der Kunst, ein Rückgang, der sich fast in seiner Zucht- und Sittenlosigkeit brüstet und dazu in seiner geistigen Blöfse, in seiner Gedankenarmut noch einen solchen Mangel an Können sichtbar werden läfst? Die Antwort mufs notwendig auf dem Gebiete der Schulung gesucht werden, die sich augenscheinlich als durchaus unzureichend erweist! Dafs diese einer gründlichen Revision und Verbesserung bedarf, ist greifbar sichtlich geworden, und dafs dies geschehe, ist nach solchen Schaustellungen nicht etwa frommer Wunsch, sondern eine berechtigte Forderung des gesunden Volkssinnes! — Wird diesem Verlangen entsprochen, dann, aber auch nur dann wird sich neben vielen anderen Pflegestätten der Kunst auch die Düsselstadt ihres alten künstlerischen Rufes wert zeigen und sich zu neuem Glanze erhöhten Ruhmes erheben, und dieses Palastes Räume werden wir dann nicht mehr gleichsam als Abfuhrstätte behandelt sehen!

Bei der eminenten Wichtigkeit der sich hier in den Vordergrund drängenden Fragen haben wir es daher nicht unterlassen, uns nach allen Seiten — bis zu den ältesten Zeiten hin — umzuschauen, um sicheren Aufschlufs über die jeweil eingenommene Stellung der Künstler „als Erzieher“ zu gewinnen. Doch wohin wir uns auch immer gewandt, überall — in frühen wie in späteren Tagen — überall treffen wir die Künstler in der gleichen hohen Stellung, überall finden wir aber auch dasselbe Verlangen an sie gerichtet: „grofse Ehr’, doch auch grofse Begehr! Auch sie sind Lehrer des Volkes — und rührend ist es, zu erfahren, mit welcher Ehrfurcht jener Männer, die den Geist veredeln und erheben, gedacht wird, die sie gar nicht selten selbst noch über den leiblichen Vater stellen läfst.

Wir könnten aus den Tagen des goldnen Zeitalters des „Reiches der Mitte“ von Fohi abwärts bis Confucius (551 v. Chr.) eine Reihe weiser Männer aufführen, welchen das Land seine religiöse und sittliche Kultur verdankt, die den Geist durch Nachdenken gefördert und das Herz durch Erwerbung von Tugenden gebildet: Moral und Gelehrsamkeit, anständiges Betragen und aufrichtigen Sinn zu fördern bestrebt geblieben. War doch der letzte Zweck der Lehren des Confucius, sagt Cramer,[23]) dafs die Menschen die uranfängliche Reinheit, die sie zuerst vom Himmel erhalten, wiedererlangen sollten. Und dieses Ziel, die Menschheit der Vollendung nahe zu führen, war das stetige Ziel aller. Selbst die Poesie der Chinesen ist daher durchaus didaktisch, und den Grund hierfür erschliefst uns ganz zweifellos eines ihrer ältesten Sprichwörter:

„Das Böse lernt sich leicht, das Gute schwer.“

So ruft uns auch ein Wort aus den „Goldenen Sprüchen“ dieses Volkes, die aus Salomonis Zeiten stammen, zu:

„Ob du wachest oder ruhest,
Denke stets, daß du dir selber nicht lebest;
Was du lassest oder tuest,
Nie vergiß, daß du ein Beispiel gebest.“

Diese Reste orphischer Weisheit, wie wir sie in den Sätzen des Confucius zurückfinden, bewahrt uns auf Asiens Boden auch der Brahmanen schätzbarer Wissensschatz. Aus ihm ruft es dem Künstler entgegen:

„Das Unglück in der Welt such’, als du kannst, zu lindern,
So weit umher du reichst, zu mildern und zu mindern.
— — — — —
— — — — —
Und wer die Gabe nur, wie sie gemeint ist, nimmt,
Den fördert sie dazu, wozu sie war bestimmt.“
— — — — —

(IV. Stufe; Schule 38.)

wie ihn die Weisheit des Brahmanen an anderer Stelle mit den trefflichen Worten begrüfst:

„Warum gehst in der Welt du aus dir selbst hinaus?
Um still in dich zurückzukehren aus dem Braus.
Und warum aus dem Braus gehst du in dich zurück?
Zu sinnen für die Welt im stillen Lust und Glück.
Beglückt, wenn dir die Welt gibt, was du brauchen kannst,

[23]) »Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Altertume« von Dr. Friedrich Cramer. II. Bd. »Theoretische Erziehung, von den ältesten Zeiten bis auf Lucian.« (Elberfeld, 1838.) — China: S. 1 u. w.

Und brauchen will die Welt, was du für sie ersannst."

(I. Stufe; Einkehr, 14.) Friedr. Rückert: »Die Weisheit des Brahmanen«, I.

Doch gehen wir weiter, um zu vernehmen, was uns die Sura, die mündliche Überlieferung Mohammeds kündet. Aus den siebentausend bewahrten Aussprüchen hat uns Joseph von Hammer den Zehent ausgewählt und in den „Fundgruben des Orients" (Wien, 1809) zugänglich gemacht. Wir brauchen hier nur Blatt um Blatt zu wenden, um erneut zu hören, was wir, wie schon mitgeteilt, eben allenthalben gefunden haben. Artikel 6 bespricht Mohammed die Süfsigkeit und Notwendigkeit des wahren Glaubens. Artikel 12 heifst dann wörtlich: „Die Scham kommt vom Glauben." Eingehend befafst er sich mit der Pflege des Unterrichtes und der Verbreitung der Wissenschaft, und wie er ihre Vernachlässigung straft, so wird andererseits ein fast rührendes Lob den Lehrern zuteil, wie er auch die Vertreter der Wissenschaft (39) für wahrhaft beneidenswert erklärt. Denn, sagt er Art. 43, 44 und 45: „Wo die Unwissenheit herrscht, da wird alles in Unruh und Verwirrung sein; und wo die Wissenschaft fehlt, da irren die Menschen und leiten andere irre. — Er gemahnt dann Art. 234 zur Vorsicht, damit der Teufel nicht in die Herzen Versuchung streue, und sagt (239) mit allem Nachdruck: „Alle Maler werden am Tage des Gerichts zu strenger Rechenschaft gefordert. Es wird ihnen gesagt: Gebet dem, was euere Hände gemacht, Leben." —

Noch deutlicher und bestimmter treffen wir aber Weisungen und Ziel für den höher strebenden Künstler in Talmud und Midrasch.[24])

Es ist überflüssig, anzuführen, was von der Notwendigkeit des Glaubens gesagt wird, aber wiederholen wollen wir, welche Pflichten uns zwar einerseits auferlegt, welcher Lohn jedoch dafür uns andererseits verheifsen wird.

Und wie diese heiligen Urkunden des traditionellen Judentums eingehend alles berühren: tadeln und mahnen, strafen und lohnen, so schweigen sie auch nicht über die „Schamhaftigkeit", und wir vernehmen die Worte: „Die Schamhaftigkeit führt zur Furcht vor der Sünde", (Nedarim S. 20 a), „Die Schamhaftigkeit ist ein schöner Schmuck des Menschen" (ebendaselbst), und weiterhin heifst es (Taanith S. 15 b): „Schäme dich vor dir selbst mehr noch als vor andern."[25]) „Glücklich, wer stirbt, wie er geboren wird, in der Reinheit der Unschuld" (Baba Mezia, S. 107 a, Koheleth Rabba, S. 86 a). — Auch den Weg finden wir hier sicher vorgezeichnet, auf dem wir zu allem Diesem sicher gelangen sollen, und erfahren dazu, wer es ist, dem wir die von Aristoteles schon so dringlich begehrten frühen Weisungen und die so notwendige zeitige Angewöhnung zu danken haben. Denn Rabbi Janai sagt: „Bei wem findest du die religiöse Wissenschaft? Bei dem, der eine gute mütterliche Erziehung genossen." (Talmud Berachot, S. 63 b).[26])

Mit diesem einzigen Ausspruche gelangen wir aber zu jenem Punkte, von dem Künstler und Dichter aller Zeiten sich in kühnem Aufluge zum Höchsten erhoben haben. Denn wer erschöpfte wohl die sich in unseren Herzen regenden Empfindungen und beseligenden Erinnerungen, die sich mit dem einzigen Worte: „Mutter" verbinden?! Erinnerungen und Empfindungen, denen Mnemosyne — das Gedächtnis, die Erinnerung — und Mneme — das bleibende Andenken — Form und Gestaltung geben. Wer teilte nicht die Empfin-

[24]) Da lesen wir Talmud Kiduschin, S. 30 a, von den „Pflichten der Väter"; Baba Mezia, S. 33 a. Mischna, von der „hohen Achtung, die wir den Lehrern schulden, und von den unantastbaren Rechten, welche sie besitzen". Ja wir hören Talmud Baba Mezia S. 85 a das Wort: „Wer das Volk unterrichtet, dessen Gebet wird so mächtig sein, daß es die göttlichen Gerichte zum Guten wendet." Wir vernehmen aber darum auch von der „Ausdauer" (Talmud Sanhedrin, S. 99 a), von der „Bescheidenheit im Studium" (Talmud Erubin, S. 54 a, Baba Mezia, S. 35 b und Abot), hinwiederum aber auch von der „Größe der Weisen" (Talmud Horioth, S. 13 a) reden. Wir hören aber nicht weniger nachdrücklich von „unfruchtbarer Weisheit" (Talmud Rosch haschana, S. 20 a), von der „Verderbnis des Gemüts" (Talmud Joma, S. 29 a) und den „Leidenschaften der Menschen" (Talmud Sukka, S. 52 a und b); wir hören von „Ehren und Ehre" (Taanith, S. 21 b), „Frechheit und Verläumdung" (Sanhedrin, S. 105 a und Talmud Erachin, S. 15 b) wie vor „Großem Lärm um Weniges" (Talmud Baba Mezia, S. 85 b) warnen.

[25]) Und Aboth, Kap. 2 heißt es: „Bis zum letzten Augenblicke des Todes mißtraue dir selbst."

[26]) Parabeln, Legenden und Gedanken aus Talmud und Midrasch, gesammelt und geordnet von Professor Giuseppe Levi, aus dem Urtexte ins Deutsche übertragen von Ludwig Seligmann, weil. Bezirks-Rabbiner zu Kaiserslautern. III. vermehrte Aufl. (Leipzig, Oskar Leiner. 5629.)

dungen und spräche mit einer Rudabeh die herrlichen Worte: „o werte Mutter! dir will ich danken am Morgen und Abend; in dem Staube deiner Füfse will ich mich betten; möge von dir das Auge der Bösen fern sein, Herz und Seele sei dir ein Festkleid."[27]) Und wenn uns alles Dieses schon in seiner ganzen rührenden Schöne in den Werken des Heidentums und der Nichtchristen bis hin zu den fernen Ostgrenzen asiatischer Reiche[28]) begegnet, um wieviel höher erscheint das ‚Weib' im Schmucke der christlichen Grazie, welche zu den sonstigen Tugenden die züchtige Anmut schuf.

Doch desungeachtet ist es möglich, durch Leichtfertigkeit am Heiligsten Verrat geübt zu sehen?!!!

„— — — — — —
Denk an die Mutter, Sohn, die dich geboren hat.
Zu solcher Würde ist ein jedes Weib berufen;
— — — — —"

tönt es erschütternd, mahnend, aus des „Brahmanen Weisheit" uns entgegen. Und dennoch bietet man uns ein Schauspiel, das, folgen wir Herders Ideengang,[29]) an nichts Geringeres, als an den Untergang der Barbaren erinnert. Denn wir sehen, wie, von Unverstand und Tollkühnheit, erschlaffender Üppigkeit und sklavischer Trägheit beherrscht, ein allem Empfinden des Schönen bares Geschlecht ersteht, das Mifsbrauch auf Mifsbrauch, Laster auf Laster häufend, gegen besseres Erkennen und Empfinden, einem Tiere oder Halbtiere gleich oder, um mit dem trefflichen Herder in der Sprache der Griechen zu reden, gleich einem Centaur oder Satyr in seinen künstlerischen Bacchanalen wütet.[30])

Doch wenden wir unsere Blicke und Gedanken weg von diesen Erzeugnissen einer fast nur mehr als pathologisch betrachtbaren Phantasie und beleben dafür, durch so viele herrliche Beispiele angeregt, mit den Alten erneut die Gefühle des Wahren und Guten, des Edlen und Schönen, die jene, durch Religion, Liebe, wahre Herzenseinfalt und häusliche Sittsamkeit preiswert Gewordenen, in uns erwecken; und feiern wir sie, die sich in Erringung der Tugend den schönsten Kampfpreis des Lebens gesichert haben. — Herder, der uns soviel Anregung gegeben, so vieles Gute hinterlassen, und dennoch in seltener Bescheidenheit beim Abschiede aus diesem Leben tief aufseufzend beklagte, so Weniges erreicht zu haben, kann und mufs uns als Mentor nur um soviel höher stehen, weil er stets und überall das Geziemende, das Anständige, der Römer honestum, ihr pulcrum et decens, in Gesinnungen und allen Handlungen zu bewahren, und anderen mitzuteilen bestrebt geblieben. Er betrachtet das hoffnungsarme heidnische Weib in der Niobe als das Ideal der mütterlichen Heroine:[31])

„Schau das lebendige Bild der unglückseligen Mutter;
Noch im Tode beweint ihre Geliebtesten sie,
Mit unhörbarer Klage; sie steht erstarret. Der Künstler
Bildete sie, wie im Schmerz lebend zum Felsen[32])
sie ward."

Und im christlichen Ideal ist es die gebenedeite Jungfrau, die Mutter des Weltheilandes, die Holdselige, die Gottesgeliebte, in welcher der Kunst eine neue Offenbarung wurde: die selige Mutter und heilige Jungfrau, in der sich Keuschheit und mütterliche Liebe, Unschuld des Herzens und jene Demut, die in der gröfsesten Hoheit sich selbst nicht kennet, die in tiefster Armut die seligste ihres Geschlechtes ist.[33])

Sollte man in Betrachtung solch vielseitiger hehrer Weisungen wohl noch ein Verfehlen in der Kunst auch nur für möglich halten?

Ferne sei und bleibe uns fürder die Gesinnung, die verwirrte und beirrende Sprache

[27]) In der Sage von „Sam und Sal-Ser". (»Das Heldenbuch von Jran aus dem Schah Nameh des Firdussi« von J. Görres. (Berlin, 1820.) Bd. I, S. 108.

[28]) Denn wer vermöchte wohl die Schilderung jener Größe, Charakterstärke und Klugheit einer Mutter zu überbieten, wenn wir aus dem »Buche der gerechten Mitte«, Tshong Yong genannt, jene Geschichte einer „Stiefmutter" vernehmen, und im „Umgang der Jünglinge" einer King-kuang begegnen, die beide zu den höchsten Zierden und lichtstrahlendsten Erscheinungen im Kreise „edler Frauen" zählen!

M. s. Johann Gottfried von Herders sämtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst, — »Blumenlese aus morgenländischen Dichtern«. (Stuttgart und Tübingen, 1828.) Bd. IX, S. 248 u. w.

[29]) »Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und der bildenden Künste.« In Briefen 1794 bis 1796. Abschn. 26. S. 204 in Johann Gottfried von Herders sämtlichen Werken — Zur schönen Literatur und Kunst. — 15. Teil. (Stuttgart und Tübingen, 1829.)

[30]) Ebend. S. 207.

[31]) Ebend., Abschn. 27, S. 209.

[32]) d. i. in den stillen, bewußt-, gefühl- und sprachlosen Trübsinn versetzt, gleichwie Daphnis, den unglücklich Liebenden, den der Gram in einen Stein verwandelte.

[33]) a. O. Abschn. 23. S. 194 u. w.

des Pöbels in der Kunst, der mit dem Heiligsten Mifsbrauch übt und alles verkehrt: denn für den Erkennenden sowohl als für den Ausübenden, sagt Herder, gibt es nur eine einzige Wahrheit, ein einziges Gute, wie es nur eine höchste Schönheit gibt; was sich hierzu in Gegensatz stellt, fällt unter das Prinzip des Bösen. — In den Sprüchen des Bhartrihari finden wir diese verschiedenen Richtungen kurz aber treffend unter „Menschenklassen"[34]) illustriert:

„Edle gibt es, die für andre streben
Und des eignen Vorteils sich begeben;
Und Gemeine, die für niemand sorgen,
Wenn das Ihre sie nicht erst geborgen;
Teufelsmenschen auch, die fremdes Glück
Um des eignen Nutzens willen stören;
Doch für solche weiß ich keinen Namen
Welche grundlos andrer Glück verkehren."

(Fortsetzung folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[34]) »Die klassischen Dichtungen der Inder.« Aus dem Sanskrit übersetzt und erläutert von Ernst Meier, Prof. der morgenländischen Sprachen an der Universität Tübingen. III. Teil. (Stuttgart, 1854.) S. 79

Bücherschau.

Geschichte der deutschen Kunst von den ersten historischen Zeiten bis zur Gegenwart von Dr. Hermann Schweitzer, Direktor des städtischen Suermondt-Museums in Aachen. Mit 472 Textabbildungen und zahlreichen Einschaltbildern. Otto Maier in Ravensburg 1905. (Preis 14 Mk.)

Das hier bereits (Bd. XVII, Sp. 275) gemeldete Werk liegt seit einiger Zeit vollendet vor mit der Mayer'schen Plakette des Großherzogs von Baden als Widmungsbild, und in einem einfachen, aber gut dekorierten Kallikoeinband. Der Verfasser hat sich offenbar das Ziel gesteckt, den mittleren Bildungsständen einen Einblick zu verschaffen in die Entwicklung der deutschen Kunst. Nicht nur aus den Büchern geschöpftes, sondern auch an den Denkmälern durch scharfe Beobachtung gewonnenes, umfassendes Wissen bringt er für diesen Zweck mit, und versteht es, die richtige Auswahl zu treffen, klar und verständlich zu schildern. Sehr wohltuend berührt die objektive, ruhige Art, mit der er hierbei verfährt, so daß man seiner Führung gern sich anvertraut, ohne Unterschied der Epoche und Richtung. — Das Ganze ist in 18 Kapitel eingeteilt, von denen die 7 ersten, etwas mehr als die Hälfte umfassend, stark in das XVI. Jahrh., bis zur Renaissance führen. — Dem Übergangsstil ist mit Recht ein eigenes (das III.) Kapitel gewidmet, in dem die erste Blüte der deutschen Plastik eingehend behandelt wird, ihrer Bedeutung entsprechend, zugleich der offensichtlichen Vorliebe des Verfassers für den bislang nicht hinreichend gewürdigten deutschen Skulpturenschatz. Der Gotik sind, ganz nach Gebühr, nahezu 200 Seiten geopfert, und wenn hierbei der zweiten Blüte der deutschen Plastik ein eigenes Kapitel eingeräumt ist, je eines der spät- und spätestgotischen Malerei, so ergibt sich schon daraus, erst recht aber aus der gerechten Verteilung und sachverständigen Beurteilung, wie sehr der Verfasser auf der Höhe der Forschung steht. Auch das sonst, trotz seiner glanzvollen Bedeutung vielfach vernachlässigte Kunstgewerbe kommt schon hier hinreichend zur Geltung. — Von der Renaissance ab werden die Kapitelabteilungen ausgiebiger, entsprechend dem stärkeren Hervortreten des einen oder andern Zweiges, wie des in den drei Jahrhunderten mit verschiedenem Erfolg, aber ständig gepflegten Kunstgewerbes. Gleichwohl kommt weder die Architektur zu kurz, noch auch die Malerei im Bunde mit der in der Barockzeit zu neuer Blüte sich entfaltenden Plastik. Überall berührt wohltuend die bei ernster Kritik sich behauptende Objektivität der Beurteilung, sie ist namentlich von Wichtigkeit gegenüber dem Kunstschaffen des letzten Jahrhunderts, in bezug worauf die Anschauungen noch nicht geklärt sind, so daß an das eigene Urteil des Verfassers um so höhere Anforderungen gestellt werden. Fünf Kapitel, 150 Seiten, werden ihm geopfert, zwei Drittel derselben seiner Entwicklung seit der Hälfte des vorigen Jahrhunderts, so daß auch die modernsten Richtungen nicht außer acht gelassen werden. Dieser Vorzug ist um so größer, als dem unzweifelhaften Bedürfnisse der Leser nach einem zuverlässigen Führer auch auf diesem aktuellen Gebiete, die ruhige Abwägung und klare Darlegung des Verfassers entspricht. — Zu der Reife des Textes paßt die Auswahl der Abbildungen, indem nicht nur das Charakteristische mit sicherer Hand herausgesucht, sondern auch manches Eigenartige, minder Bekannte hinzugenommen ist, dank der Vertrautheit des Verfassers mit den süddeutschen, namentlich badischen Kunstschätzen, so daß hier also auch eine nicht unerhebliche Bereicherung des deutschen Bilderschatzes zu begrüßen ist. Wenn vereinzelte Textillustrationen an Schärfe etwas zu wünschen übrig lassen, so mag die Schwierigkeit der Beschaffung und Eile der Ausführung diesen kleinen Mißstand erklären, der sich bei der zweiten, gewiß nicht lange ausstehenden, Auflage leicht beseitigen läßt.

Schnütgen.

Leo XIII. Dargestellt von Martin Spahn. Mit einer Heliogravüre. Kirchheim, München 1905. (Preis 4 Mk.)

Dieses Lebensbild, das des großen Papstes innere Entwicklung erklären will, ist vornehmlich aus seinen Briefen und Hirtenschreiben geschöpft, aus seinen verschiedenen Berufsstellungen kombiniert. Wie weit das Elternhaus und die wissenschaftliche Ausbildung, namentlich in Rom, wie die Tätigkeit als Delegat (in Benevent), als Nuntius (in Brüssel), dann als

Bischof auf seine Entwicklung eingewirkt haben, wie seit 1860 das öffentliche Wirken unter dem Druck der Zeitverhältnisse, besonders der sozialen, größere Wellen schlug, wie dann Einflüsse größten Stils in den Hirtenschreiben sich geltend machten, wird so eingehend geschildert, daß für die Wirksamkeit als Papst nur wenig Raum erübrigte. Ein großes Aufgebot mannigfaltiger Kenntnisse, reiches Kombinationstalent, gewiegtes Urteil, geschicktes Darstellungsvermögen kommen hier in fesselnder Weise zur Geltung. Trotz der, wenn nicht gerade Widersprüche, so doch Wandlungen im Leben des großen Papstes erscheint er als eine tief gründende, fest geschlossene, erhabene Persönlichkeit, und die Verehrung, die ihr hier ausgiebig entgegengebracht wird, teilt sich von selbst dem Leser mit. — Wenn der Papst (S. 183) hinsichtlich seines „Kunstempfindens" als „bloßer Ästhetiker" bezeichnet wird, „ohne schöpferische Gedanken", so mag diese, übrigens etwas vage Bezeichnung vielleicht nicht ganz unzutreffend sein, hinreichende Begründung ist aber dafür nicht geboten. B.

Kirchliche Schreiner- und Holzbildhauer-Arbeiten von Hermann Houben. Otto Maier in Ravensburg.

Dieses im Bd. XVII, Sp. 286 hier angekündigte Lieferungswerk hat nunmehr seinen Abschluß gefunden: 6 Hefte, à 2 Mk.; 45 Vorlagen auf 24 Tafeln. Kirchenbänke, Chorstühle, Beichtstühle, Predigtstühle, Sakristeischränke, Kommunionbänke, namentlich Hoch-, Seiten-, Schaualtäre werden hier in romanisierenden und gotisierenden Stilarten geboten. Da die in Süddeutschland herkömmlichen, etwas freieren Formen hier bevorzugt sind, so zeigen die meisten Entwürfe einen gewissen Reichtum wie der Architektur- und Maßwerkformen, so auch der Ornamente, wodurch die konstruktive Behandlung stellenweise etwas beeinträchtigt erscheint. Gerade sie ist für die Kirchenmöbel besonders zu betonen, auch die einfachsten nicht ausgenommen, die fast ausschließlich in den Bereich des Schreiners fallen, daher vor allem gut in den Verhältnissen, kräftig in den Gliederungen, richtig in den Profilen sein müssen. Das Streben nach Reichtum führt hier leicht auf Abwege, zumal diejenigen, die weder fest in den Formen, noch vertraut mit den Sinnbildern sind. — Das vorliegende Werk, das den Andachtsformen der Gegenwart (Herz Jesu, Hl. Familie, Immerwährende Hülfe usw.) entgegenzukommen bestrebt ist, dürfte manchem Künstler willkommen sein, weil es ihm hinsichtlich seiner Entwürfe allerlei Fingerzeige zu geben vermag. B.

M. Feuerstein. Via Crucis, Benziger & Co., Einsiedeln. (Preis in Chromolithographie mit weißem Papierrand 7 Mk.).

Von dem seiner innigen Empfindung und gewandten Darstellung wegen hochgeschätzten Meister stammt dieser Kreuzweg, der in der Beschränkung auf drei bis höchstens fünf Personen und in dem Verzicht auf alles überflüssige Beiwerk gewiß das Richtige trifft. Dasselbe gilt von dem Anschluß an den Typus der flandrischen (und süddeutschen) Figuren aus der Spätzeit der Gotik, in derem Sinne auch die Kostüme gehalten sind. Die gutgezeichneten, scharf charakterisierten, eindrucksvollen Figuren sind durchweg klar und geschickt gruppiert, so daß jede Szene eine sehr bestimmte, sofort verständliche Sprache redet, die durch den vortrefflichen Farbenakkord noch vernehmbarer klingt. Der blaue, mit Recht etwas verwaschene Hintergrund hätte das etwas groß geratene, fast verschwindende Rankenornament vielleicht ganz entbehren können; ihn bringen farblich vorzüglich zum Abschluß die kräftige Unterschrift wie die obere Ranke, an deren Stelle eine geometrische Musterung noch zutreffender sein würde. Die Gestalt des Heilandes, dessen weiße Tunika der Drapierung viele Schwierigkeiten bietet, kommt überall hinreichend und im Sinne ergreifenden Mitgefühls zur Geltung, ohne das richtige Maß zu überschreiten, im Unterschied von den an einigen Stellen wohl etwas übertriebenen Schergen. Bei der Kreuzigung, die durch das Format auf ein Quadrat angewiesen ist, wirkt das Hinaufreichen der beiden Seitenfiguren bis zu den Armen des Kruzifixus, gar deren Unterbrechung durch die Nimben, nicht günstig, auch die Annagelungsszene wird durch dieses Format erschwert. Schnütgen.

Kühlens neuestes Kommunion-Andenken von Commans besteht in einem sehr gut gezeichneten, recht ansprechenden und erbaulichen Medaillon, welches den vor einem Vorhange sitzenden Heiland im Überwurf und Stola mit Kelch und erhobener Hostie darstellt; vor ihm steht in Kniestückhöhe ein vom Schutzengel geführtes Kinderpaar. In quadratischen Rahmen mit bekrönendem Kreuzmedaillon gefaßt, macht das feingestimmte Bild einen vorzüglichen Eindruck. Als eine Art von Behang erscheint unter ihm die Monogrammdecke, deren Mittelstück ein Spruchband für die Aufschrift bildet, so daß man den darunter angebrachten Schrifttitel für überflüssig erachten möchte. Die beiden Farbendrucke Nr. 60 und $60^1/_2$ (à 30 bezw. 78 Pf.) sind trotz der vielen Töne und Abtönungen aufs sauberste ausgeführt, wahre Meisterwerke der Chromographie, und auch der Schwarzdruck Nr. 60 S (à 15 Pf.) läßt nichts zu wünschen übrig. Schnütgen.

Farbige Herz-Jesu-Bilder, sowohl in ganzer Figur, wie namentlich in Büstenform versendet als Andachtsmittel, besonders als Kommunion-Andenken verschiedener Größe und Preise (von 4 bis zu 20 Pf.) die „St. Norbertus"-Verlagshandlung in Wien III, Seidlgasse 8. Dieselben stellen den Heiland dar: mit dem fast die ganze Brust bestrahlenden, daher etwas zu prunkvollen Herzen in der Linken, mit dem Herzen inmitten eines kleinen Lichthofes auf der Brust, entweder mit hinweisender Gebärde oder mit segnend erhobener Rechten. Die ganze Haltung ist feierlich, der Ausdruck ernst und milde, die Faltengebung breit und gefällig; die Farbenstimmung ist sehr kräftig und doch harmonisch. G.

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

IVa.

4. Gebetbuch des Fürsten zu Salm-Salm.

(Kat.-Nr. 566.)

(Mit 8 Abbildungen.)[1]

In den Gebetbüchern der Geistlichkeit werden nur die für die sogenannten „kleinen Horen“: Prim, Terz, Sext und Non, d. h. nach unserer Zeitrechnung für 6, 9, 12 und 3 Uhr bestimmten Abschnitte als Stundengebet bezeichnet, nicht aber Matutin und Laudes, die vorher, Vesper und Komplet, die nachher verrichtet werden. Kürzer gefaßte Bücher, besonders für Laien bestimmte „kleine Offizien“, welche an erster Stelle fast immer das Offizium der Gottesmutter enthalten, sind dem Brevier der Geistlichkeit nachgebildet und werden als Livres d'heures, „Stundenbücher“ bezeichnet.

Alle großen Bibliotheken besitzen viele, meist mit Miniaturen verzierte Livres d'heures und zählen dieselben oftmals zu ihren kostbarsten Schätzen. Die einfachern Stundenbücher sind viel gebraucht, beschmutzt und dann weggeworfen worden. Je reicher das „Stundenbuch“ ausgestattet war, desto mehr diente es nur als Schaustück, das vorsichtig gehütet wurde und sich darum bis heute erhalten hat. Eines der berühmtesten Bücher dieser Art ist das Breviarium Grimani, freilich kein Livre d'heures, sondern ein eigentliches Franziskanerbrevier.

Eine Klassifizierung der zahlreichen Livres d'heures wurde bis dahin nicht versucht. Es ist darum noch nicht festgestellt, welche Eigentümlichkeiten die spanischen oder italienischen, englischen oder französischen, flämischen oder deutschen Bücher dieser Art aufweisen. Man begnügt sich damit, aus den Namen der im Kalender und in der Litanei genannten Heiligen, aus dem Stil der Miniaturen und Verzierungen sowie aus der Sprache einen Schluß auf deren Ursprung zu machen. Oft sind nämlich zwischen die lateinischen Gebete andere in der Landessprache eingefügt, ja, einige „Stundenbücher“ sind seit dem XV. Jahrh. ganz in der Landessprache gehalten, weil sie für vornehme Laien hergestellt wurden, die Latein nicht einmal oberflächlich verstanden.

Das hier in Rede stehende, nur 9 *cm* hohe, 8 *cm* breite Buch, aus dem wir, dank der gütigen Erlaubnis des Besitzers, Seiner Durchlaucht des Fürsten zu Salm-Salm in Anholt, acht Miniaturen veröffentlichen, enthält eine Erklärung der Monatszeichen und Monate, das „kleine Offizium der seligsten Jungfrau“, die Bußpsalmen, die Allerheiligenlitanei und eine Reihe kleinerer teils vor jene Psalmen, teils hinter jene Litanei gestellter Gebete.

Der Text ist in niederdeutscher Sprache der Mitte des XV. Jahrh. gegeben. Zu untersuchen bleibt, ob er im Kölnischen Dialekt gefaßt ist und ob ihm die von Gerhart Groot um 1380 angefertigte Übersetzung des marianischen Offiziums zugrunde liegt.[2])

Wie in den meisten Livres d'heures ist jeder Teil des Offizium von einer Miniatur begleitet. Beim Beginn der Matutin zeigt der Miniator das Bild der Verkündigung.[3]) In den Ranken ihres Rahmens trägt ein rotes Schild einen goldenen Löwen. Ihm gegenüber hält ein gekrönter Löwe eine Fahne, in dessen rotem Grunde wieder ein solcher Löwe schreitet. Der über und unter das Bild gesetzte Text lautet: *He begynnent unser liever Frawen Gezyde. Tzo Mitten (Metten). Domine labia. Here to off myne Lippen und myn Mont sal kundigen dinen Loff. Got wilt*“

---

[1]) Die schönen Aufnahmen zu den Abbildungen dieses Artikels hat Herr Kühlen in M.-Gladbach machen lassen. Er gestattet deren Vervielfältigung und wird dieselben hoffentlich bald als eigene Bilderserie in den Handel bringen, um die Kenntnis der Meisterwerke unserer deutschen Kunst des Mittelalters aufs neue wirksam zu fördern.

[2]) Grube, »Gerhart Groot und seine Stiftungen«, Köln, Bachem (1883), Görresverein IV, 76.

[3]) Die 1. und 2. Miniatur sind in den »Stimmen aus Maria Laach« LXVII (1904) 428 abgebildet; die 3. findet sich in der 2. Auflage des Kataloges der Düsseldorfer Ausstellung.

Bei den Laudes ist die Heimsuchung, bei der Prim (Abb. 1) Christi Geburt dargestellt. Oberhalb des Bildes liest man: *„Dit is die Prime van liever Frauwen. Deus in adiuto (rium meum intende). Here Got gedenke an myne Hulffe. Here mir tzo helffen snelle dich. Ehre (si dem Vader* usw.*).“* Bei der Terz folgt die Beschneidung. Auch bei ihr dient das H der Bitte: „Herr Gott gedenke“ als Einfassung des Bildes. Die Inschriften stimmen auffallender Weise nicht genau mit denjenigen des ebengenannten Blattes, obwohl sie denselben lateinischen Text übersetzen. Wir lesen in der 2. Abbildung: *„Dit is die Tercie van unser liever Frauwen. Deus in adiutorium. Here Got gedencke in mijne Hulffe. Here snelle dich, mir tzo helffen.*“ Die kleinen Verschiedenheiten in der Übersetzung gleichlautender, sich immer wiederholender lateinischer Texte dürften wohl darauf zurückzuführen sein, daß der Schreiber als Geistlicher die lateinische Sprache verstand und das Deutsche aus dem Gedächtnis schrieb, darum einige Worte umstellte oder etwas veränderte.

Bei der Anbetung der Könige (Abb. 3) lesen wir: *„Dit is die Sexte van unser liever Frauwen. Domine Deus. Here Got dencke an mijne Hulffe. He(re) mir tzo helffen snelle dich. Ehre si.*“ Bei der Opferung steht oben: *„Dit is die None van unser liever Frawen. Pater noster.* (Abb. 4.) Vor der Vesper ist die Flucht nach Ägypten (Abb. 5), bei der Komplet die Ermordung der unschuldigen Kinder dargestellt.

Die nun folgenden Gebete sind begleitet von einem Bilde der hl. Dreikönige und von den in die Initialen gemalten Figürchen der hh. Katharina und Barbara.

Die Bußpsalmen beginnen bei einer Miniatur der Auferstehung von den Toten und des Weltrichters (Abb. 6) und mit dem Texte: *„He begynnent die seven Psalment zo duytschen: D(omi)ne ne (in furore tuo arguas me: neque in ira tua corripias me. Ps. 6). Here berespe mich nit in dyme Tzorne noch in dyme Hertzen.*“ Ein solches Bild wird meist vor das Totenoffizium gestellt, welches hier fehlt. Beim 20. Psalm folgt Christi Auferstehung (Abb. 7). Sein lateinischer Text: Domine in virtute tua laetabitur rex et super salutare tuo exsultabit vehementer. Desiderium cordis eius tribuisti ei wird übersetzt: *„Here in dijnre Tugende sal sich erfreuwe der Kunynck: und over dijn Heil sal he sich vestlichen erhuegen. Die Begerunge sijns Hertzen hais du eme (gegeve)*“.

Die 13. Miniatur zeigt die fünf Wunden und in der Umrandung wiederum jenes Wappen mit dem goldenen Löwen in rotem Felde. Der Text lautet: *„O gegruesset seistu aller Heffter, Here Jhesu Christe, als du von dynre alle suyster Mildichlit dich haist geoffert an dat Kruze.*“

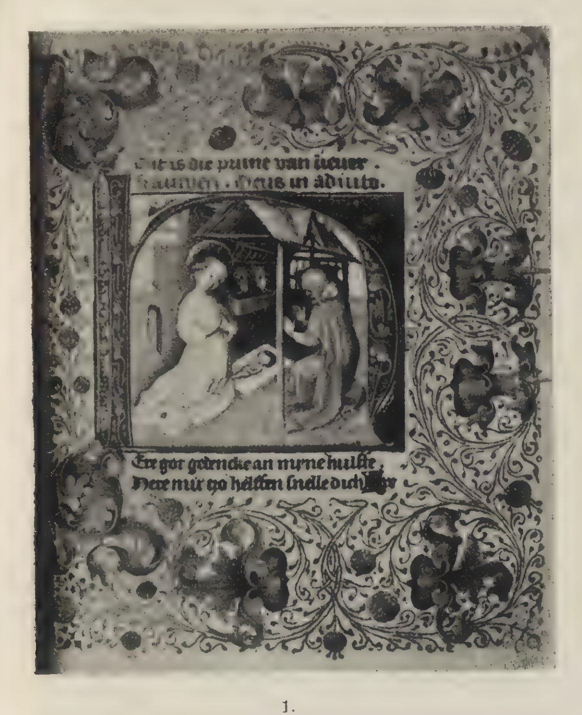
In der 14. Miniatur steht Jesus im Grabe, in der 15. sitzt er beim letzten Abendmahl. Weiterhin (Abb. 8) thront Gott der Vater zwischen zwei Engeln, umgeben von den Symbolen der Evangelisten. Der Text sagt: *Dank und love dem heiligen werden lichnam cristi. O Deit(as). O Hoge gotliche Richeit bis geloift und gewerdiget in dijnre grunde.*

Die Randverzierungen sind außerordentlich verschieden. Filigranartige Ranken wie in der 1., 2. und 7. Abbildung finden sich in niederdeutschen Handschriften häufig. Goldene, von Punkten umgebene kleine Scheiben (Abb. 6 und 8) waren bei den Franzosen besonders beliebt. Dagegen müssen die breiten, hellblauen, fein stilisierten Blätter und Blumen der 4. und 5. Abbildung als besondere Zierden dieser Handschrift hervorgehoben werden. Die 3. Abbildung gibt einen Mischstil. Auch in den Miniaturen sind mehrere Richtungen zu erkennen. Vielleicht haben verschiedene Hände sie gemalt.

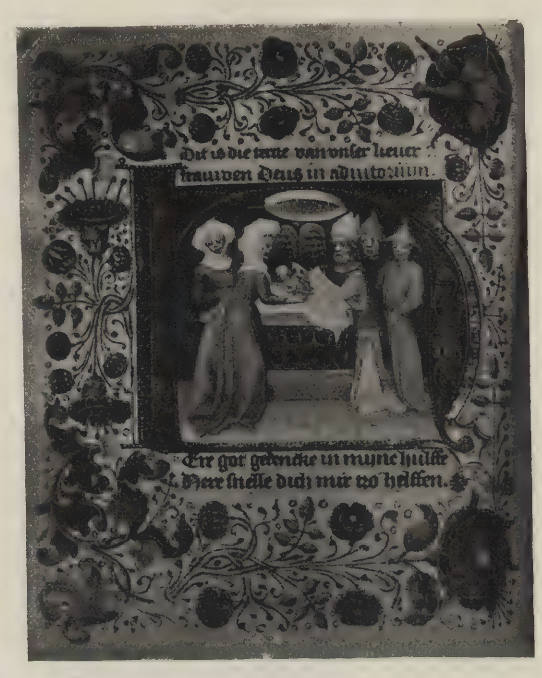
Der Einband trägt auf blauem Sammet silberne Bouillonstickerei und ist mit einer silbernen Schließe versehen, auf der das, in den Verzierungen der 1. und 13. Miniatur angebrachte Wappen, wiederkehrt. Es ist wohl das einer Gräfin von Sayn, deren Familie in Köln reich begütert war und 1249 das Kloster zur hl. Maria in Sion gestiftet hatte.[4])

Daß der Künstler, der dies Buch so herrlich ausstattete, im dritten Viertel des XV. Jahrh. zu Köln lebte, beweisen manche Einzelheiten seines Werkes. Im Bilde der Geburt Christi (Abb. 1), ist nicht nur die Haltung der Gottesmutter, die knieend mit gefalteten Händen ihr auf einem Tuche auf dem Boden liegendes und segnendes Kind anbetet, sondern auch die Form des Stalles dieselbe wie bei der Darstellung derselben Szene im Flügel des großen Altars aus Heisterbach, jetzt in der Münchener

[4]) F. v. Mering und Reischert, »Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln«, Köln (1844), II, 249.



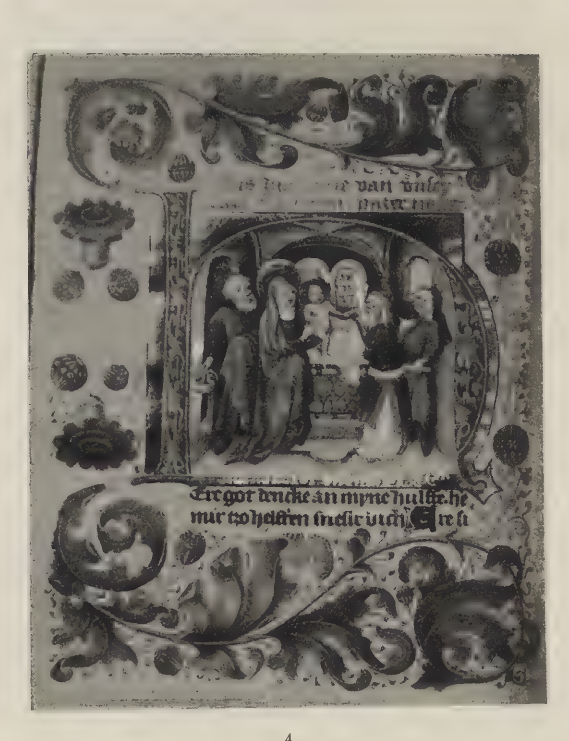
1.



2.



3.



4.

Abb. 1—4. Miniaturen aus einem Stundenbuche des Fürsten zu Salm-Salm.

Pinakothek.[5]) Weiter entwickelt, aber noch gleichartig, ist die liebliche zu Düsseldorf unter Nr. 21 ausgestellte Anbetung des Kindes im Besitze der Prinzessin Moritz von Sachsen-Altenburg.[6])

Auch die Anbetung der Könige (Abb. 3), stimmt im allgemeinen überein mit der Anordnung, welche sie auf jenem Altarflügel aus Heisterbach hat.[7])

Auffallende Übereinstimmung zeigt Abb. 6 mit dem aus der Pfarrkirche des hl. Laurentius zu Köln stammenden Bilde des Gerichtes im Wallraf-Richartz-Museum, das von vielen dem Stephan Lochner zugeschrieben wird.[8]) Die Haltung der Hände des Richters ist hier wie dort dieselbe. Unter seinen Füßen kreuzen sich in beiden Bildern die langen Posaunen der Engel. Unten auf der Erde ist die Haltung einer Erstehenden, die ihre Rechte zum Richter erhebt, sich aber auf die Linke stützt, hier wie dort die gleiche. Die Vermutung, der Miniator habe das große Bild oft gesehen und benutzt, wird sich kaum abweisen lassen.

Sehr ähnlich ist dem „Stundenbuche" des Fürsten Salm ein fast ebenso kleines Buch aus Darmstadt. Es war zu Düsseldorf unter 565a ausgestellt, ist 1453 datiert und mit 68 kleineren und größeren Miniaturen versehen. Wie dasjenige des Fürsten Salm beginnt es mit dem niederdeutschen Offizium Unserer Lieben Frau, das von folgenden Miniaturen begleitet ist: Verkündigung,[9]) Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Opferung Christi, Flucht und Krönung Marias. Die Gottesmutter thront in königlicher Tracht, aber sich tief verneigend, zur Rechten Gottes. Der Herr erhebt segnend seine Hand gegen sie und hält in der Linken die Weltkugel. Oben schwebt die Taube im blauen, mit Gold verzierten Hintergrunde. Vor den Bußpsalmen ist David dargestellt, vor dem Totenoffizium die Hölle oder das Fegefeuer, aus dessen Flammen die als unbekleidete Menschen dargestellten Seelen Blicke und Hände emporheben zu drei, oben auf dunkelem Grunde erscheinenden Engeln. Im Vordergrunde windet sich eine grüne Schlange um einen Mann, auf dem ein Chamäleon sitzt. Neben ihm umfangen zwei graue Schlangen eine eitele Frau, die auf dem Haupte eine mit Gold verzierte Mütze trägt. Dann folgen viele Gebete, bei denen der Miniator die Heiligen, an die sie gerichtet sind, in Bildern gibt. Die Leiden fast aller Apostel sind dargestellt und erinnern an die Flügel des oben genannten Bildes des Weltgerichtes im Kölner Museum, die jetzt im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main hangen. Dargestellt sind weiterhin folgende Heilige: Johannes der Täufer, die Evangelisten, Michael, Sebastian, Antonius, Christophorus, Kilian mit seinen beiden Gefährten, Maternus Leonhard, Erasmus, Thomas von Kanterbury, Silvester, Jodokus als Pilger, die zehntausend Martyrer, Oswald, Felix und Adauktus, Nikolaus, Stephanus, dann Katharina, Barbara, Magdalena, Kunigunde, Dorothea, Apollonia, Agnes, Ursula mit ihren Jungfrauen, Elisabeth, Margareta, weiterhin die vier lateinischen Kirchenväter, endlich Quirinus, Cornelius und Hubertus. Die hl. Ursula erscheint so wie auf dem Kölner Dombilde. Maternus hat in der Mantelschließe das Wappen des Kölner Erzstiftes, Quirinus im Schilde dasjenige seines Stiftes zu Neuß. Die ganze Reihe weist hin auf Köln. In den Umrahmungen herrscht indessen eine etwas andere Richtung, als in denen des Buches des Fürsten Salm, dessen Miniaturen in Faltenwurf und Farbengebung kräftiger gehalten sind.

(Schluß folgt.) Stephan Beissel S. J.

---

[5]) Abbildung Beissel, »Aus der Sammlung Boisserée«, M.-Gladbach (1901). Kühlen. Tafel 10.

[6]) Abbildung im Katalog der Ausstellung, unter Nr. 21 als Werk des Stephan Lochner bezeichnet. Aldenhoven, »Geschichte der Kölner Malerschule« Tafel 43; Clemen und Firmenich-Richartz, »Meiserwerke westdeutscher Malerei auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1904« Tafel 8.

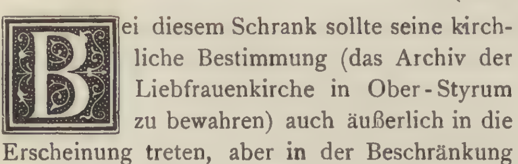
[7]) Beissel a. a. O. Tafel 17.

[8]) Aldenhoven Tafel 38.

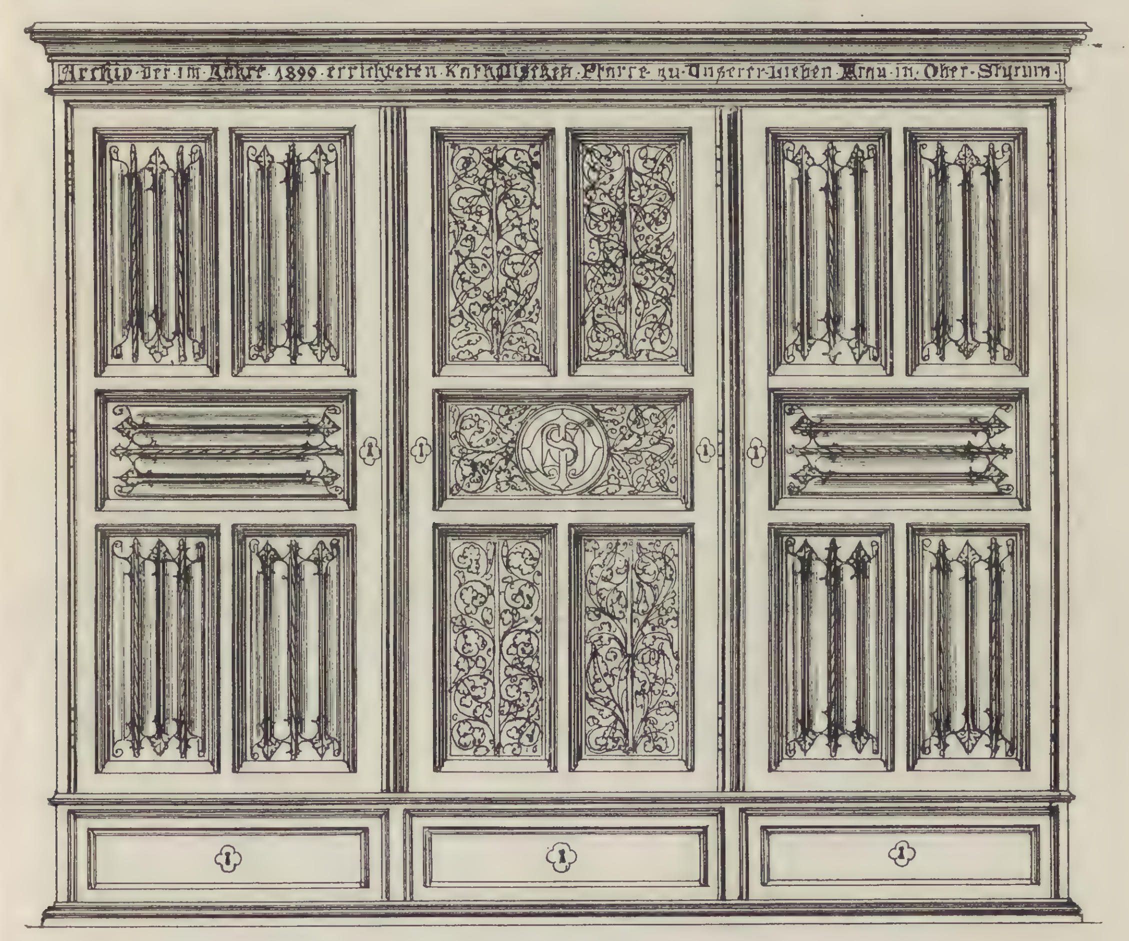
[9]) Abbildung der Verkündigung in der 2. Auflage des Kataloges der Ausstellung von Düsseldorf 1904; Abbildung der Opferung Christi bei Janitschek, »Geschichte der deutschen Malerei« 216, vgl. 231. Aufzählung aller Miniaturen bei Aldenhoven 405, Würdigung derselben 178f. und 188, Textprobe 397. In dem Darmstädter Buche hält in der ersten Miniatur eine zwischen zwei Tieren sitzende Jungfrau zwei Wappen. Das erstere ist zweigeteilt, oben weiß, unten rot. Über beide Felder ist eine Rebe gelegt. Das zweite zeigt in Weiß drei rote Hüte mit grünen Bändern. Die Familie der Hardenrath zu Köln führte drei goldene Hüte in Blau, jene der Jüdden drei silberne Hüte in Rot, die der im Clevischen wohnenden Jüdden schwarze Hüte in Gold. Keines dieser Wappen paßt also zu dem des Buches. Das erste Wappen fehlt bei Fahne, »Geschichte der Kölnischen, Jülichschen und Bergischen Geschlechter« Köln (1848).

Neuer Archivschrank spätgotischer Stilart.

(Mit Abbildung.)

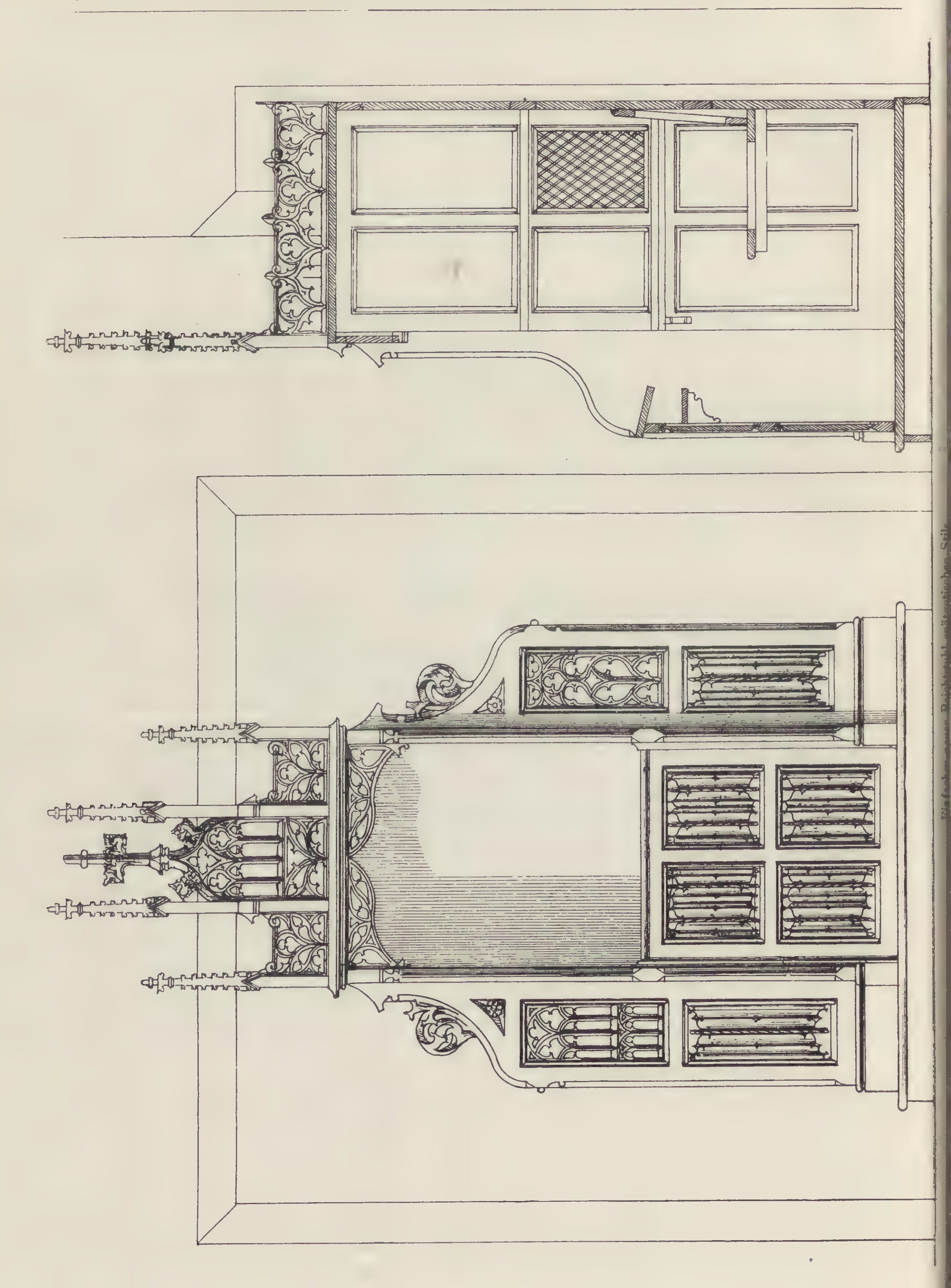


Bei diesem Schrank sollte seine kirchliche Bestimmung (das Archiv der Liebfrauenkirche in Ober-Styrum zu bewahren) auch äußerlich in die Erscheinung treten, aber in der Beschränkung auf einfache Formen. Für das (von Mengelberg) ganz in Eichenholz ausgeführte, geölte



und gefirnißte Möbel empfahlen sich am Sockel Schiebladen; an der Bekrönung ein erhaben, auf gepunztem Grund geschnitzter Inschriftfries; hinsichtlich der Türen, die wegen ihrer Höhe einer Quereinlage bedurften und durch starke Profilleisten zu scheiden waren, die Dreizahl. Wenn hierbei nicht eine gewisse Monotonie entstehen sollte, so verlangte die Mitteltür reicheren Dekor. Er besteht in Blattornamenten, die sich in den aufsteigenden Paneelen als Doppelranken, an dem Querpaneel als Ausgestaltung des Medaillons mit dem St. Marien-Monogramme entfalten. Sie sind auf gepunztem Grund in reicher mannigfaltiger Zeichnung geschnitzt, und zwar reliefartig in modellierter Technik, so daß sie besimmt und doch weich zur Geltung kommen. Die Füllbretter der beiden Seitentüren sind in reicher Kehlung ausgeführt mit geschnitzten Ausläufern der Gräte, so daß sie trotz ihrer Übereinstimmung einen lebendigen Eindruck machen. Das Rahmenwerk, aus $1^1/_2$ zölligem Holz gebildet, gestattete starke Profilierungen, welche die Gliederungen scharf sich ausprägen lassen. — Diese ganze Anordnung schloß Zierbänder (die bei feiner Ausführung kostspielig sind) aus, den Eisenschmuck auf die kleinen Vierpaßschlüsselschildchen beschränkend. — Im Inneren sind entsprechende Gefache eingerichtet, auch ein diebes- und feuersicherer Eisenkasten. — Breite 2,50, Höhe 2,25, Tiefe 0,60.

Schnütgen.



Einfacher neuer Beichtstuhl spätgotischen Stils

Einfacher neuer Beichtstuhl spätgotischen Stils.

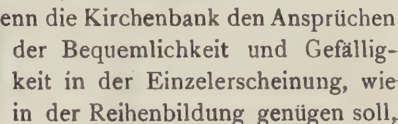
(Mit Abbildung.)

ie flache Nische, die für diesen Beichtstuhl in der Mauer ausgespart war, ist in die beiden Abbildungen mitaufgenommen, welche Vorderansicht und Schnitt zeigen. Die beiden (nur in dem Schnitt sichtbaren) Vorderwangen sind aus 2zölligem, die Seitenwangen aus $1^1/_2$ zölligem, alle übrigen Teile aus $1^1/_4$ und 1 zölligem Eichenholz gebildet, das geölt und gefirnißt ist. Die in eine Blattvolute mündenden Seitenwangen sind unten mit Rollwerkpaneelen geschmückt, darüber mit durchbrochenen Maßwerkfüllungen, die mit einem Brett hinterlegt sind. Die Tür hat gekehlte und ornamentierte Füllbretter. Die Bekrönung des Beichtstuhls besteht in einem, auch seitwärts umlaufenden durchbrochenen Maßwerkfries. Auf der Vorderseite wird derselbe von niedrigen Eckfialen flankiert, durch zwei höhere Fialen unterbrochen, zwischen denen ein ebenfalls durchbrochenes Maßwerkfrontispitz mit kräftiger Kreuzblume sich entfaltet, ein sehr gefälliger Abschluß für die Mittelöffnung. — Das Podium dient seitlich als Kniebank; der Mittelsitz ist mit Rietflechtwerk versehen und verschiebbar. — Höhe 2,95, Breite 1,64, Tiefe 1,15.

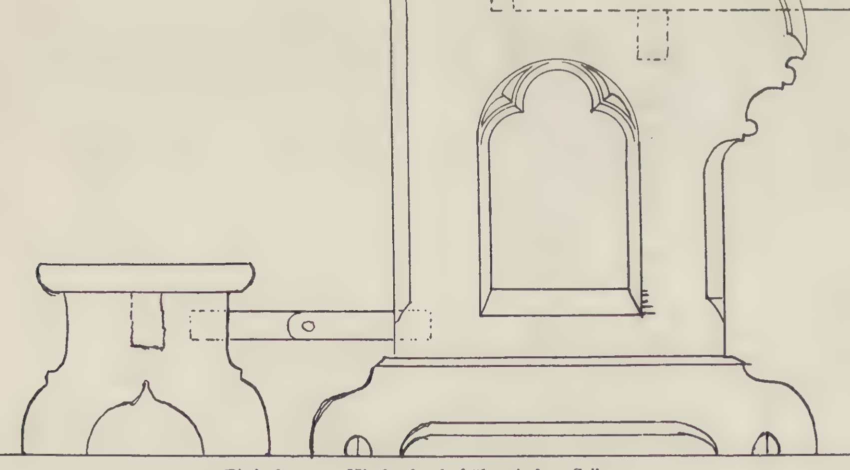
Schnütgen.

Einfache neue Kirchenbank frühgotischen Stils.

(Mit Abbildung.)

enn die Kirchenbank den Ansprüchen der Bequemlichkeit und Gefälligkeit in der Einzelerscheinung, wie in der Reihenbildung genügen soll, ist ihre Lösung nicht so leicht; entscheidend sind namentlich Silhouette und Bekrönung. Die hier in die Erscheinung tretende Wange ist aus $1^1/_2$ zölligem, der Sockel aus 2 zölligem Eichenholz gebildet. Die Maßwerkblende derselben ist mit Recht auf Grund geschnitzt, denn geöffnet würde sie nicht nur zu luftig erscheinen, sondern auch unschönen Durchblick veranlassen. Einen besonderen Reiz geben der, des Sitzbrettes wegen, stark geschwungenen Vorderlinie Profilierung und Abfasung, die erst unter der Leistenbekrönung ausläuft. Diese findet ihren Abschluß in einem rosettenverzierten Halbkreise mit beiderseitig geschnitztem Lilienornament. Die Rückwand der Bank ist aus Rahmenwerk und Füllung zusammengesetzt, die Kniebank zum Aufklappen eingerichtet. — Höhe 1,02, untere Breite der Sitzbank 0,48, der Kniebank 0,24, Höhe der letzteren $0{,}18\,^1/_2$.

Schnütgen

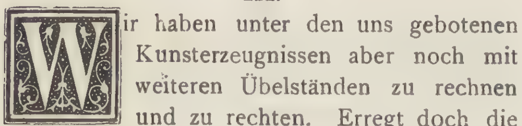


Einfache neue Kirchenbank frühgotischen Stils.

Ein Rückblick auf die „moderne Kunst“

in der internationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf 1904.

III.



Wir haben unter den uns gebotenen Kunsterzeugnissen aber noch mit weiteren Übelständen zu rechnen und zu rechten. Erregt doch die Erscheinung des auferstandenen Erlösers im Kreise der Elfe, welche Szene der Künstler in eine holländische Matrosenkneipe zu verlegen sich gemüßigt findet, mit Recht großes Befremden. Denn wo bleibt hier zunächst die geschichtliche Wahrheit? Oder ist diese heute Nebensache geworden? — Unser Bemühen, den Künstler zu begreifen, ist ganz und gar vergebens; je länger wir zuschauen und die Anwesenden einzeln betrachten, um so gröfser nur wird unser Erstaunen, und wir fragen uns: wie kam der Künstler nur dazu, sich bei der hier so deutlich hervortretenden Neigung zum Trivialen gerade diesen Gegenstand zur Darstellung zu wählen? Ist es doch jene aus Johannes 20, 26 u. w. ersichtliche, so hochwichtige Szene, — die örtlich durch die Textstelle bei Lukas 24, 36 klarer gestellt wird, — bei der auch Thomas anwesend war, und die deshalb zu den bedeutsamsten Begegnissen nach der Auferstehung zählt! —

Doch wie entspricht die Auffassung der Höhe des Augenblicks? — Und deshalb fragen wir mit allem Nachdruck: wo bleibt hier die historische Treue? — Man wird uns doch wohl nicht im Ernste einreden wollen, daß hier die Stätte gewesen sei, wo Thomas das Bekenntnis von Christi Auferstehung und Gottheit ablegte und der Heiland — nach dem hl. Gregorius — uns die Seligkeit verhieß, die wir, ihn im Fleische nicht schauend, dennoch glauben!

In Betrachtung solch bedeutungsvoller Tatsachen ist diese Art der Darstellung tief zu beklagen, weil sie sich nicht nur der erforderlichen Hoheit bar zeigt, sondern dazu mit einer sichtlich nur gemachten Naivität zu zieren sucht. — Ziel der Kunst und Pflicht des Künstlers ist und bleibt aber bei Vergegenwärtigung erhabener Vorgänge doch, — soweit dies erreichbar — der Wahrheit möglichst nahe zu kommen und zum Höchsten hinzuleiten, so wie wir durch die Treue der Schilderung wahrhaft großer Taten — besonders die Jugend — zu ähnlichem Tun anzuregen und zu befähigen suchen müssen!

Wo bleibt aber hier dies Bestreben?

Man entschuldige sich nicht damit, daß es doch nicht der erste Versuch sei, der verbreiteten Auffassung des Südens gegenüber mehr das nordisch-germanische Element zur Geltung zu bringen, denn wo dies unter Hintansetzung aller Wahrheit und aller jener Forderungen, über die sich die Kunst nicht hinwegsetzen kann und darf, geschehen, da war er nur von kurzer Lebensdauer, weil ein nur auf Halbheit gegründeter, aus schwer definierbaren Ursachen hervorgegangener Mißgriff, der so gerne mit Stilwechsel vertauscht und unter Stilentwicklung verhüllt wird, doch nur Mangel am notwendigsten Wissen war. Hier aber begegnen wir sicherlich keinem Erwachen irgendwelcher jener alten Traditionen, an denen das mittlere Deutschland und besonders die Ufer des Rheines seit der Römer Tage her so reich sind! Warum schaut man denn auch nicht um sich oder lauscht den durch die Jahrhunderte hin stets wiederholten Mahnungen und Weisungen? Gibt es doch keinen leichteren Weg zur Belehrung für den Menschen, sagt Polybios schon im ersten Satze des ersten Buches seiner Geschichten, als den durch die Kenntnis früherer Ereignisse. — Denn wer gedenkt — rückblickend — nicht der rastlosen Bestrebungen der karolingischen Renaissance, die nach griechischen Elementen und keltischirischen Kunstformen, erneut römische Keime zur Entwicklung zu bringen versuchte, der aber gar bald von Osten her die ottonische, eine mehr die germanische Formensprache begünstigende Kunstrichtung folgte. So fehlte es wahrlich nicht an Schwankungen nach hüben und drüben, doch welcher Art sie aber immer gewesen sein mögen, wir begegnen nirgendwo ziellosem Herumtappen, staunen vielmehr ob der Sicherheit der genommenen Wege, die wir beim Kommen und Verschwinden etappenweise zu verfolgen vermögen. Dabei streitet man nicht müßigerweise für längst Hingegangenes und Überwundenes, nicht will man Asche lodern machen, denn:

> „Zu den Toten fällt das Tote,
> Sei es noch so schön gewesen“

singt der Sänger von „Dreizehnlinden“.[34a)] Man verlangte zu jeder Zeit eine Kunstsprache,

[34a)] XVII, 12. 21. Aufl. S. 238.

die dem Volke verständlich war, die ihm zu Herzen ging, und man fand sie! Man fand sie aber nur im Anschlusse an das Vorangegangene, also genau so, wie es stets gewesen, wie es eben zu allen Zeiten und aller Orten Brauch war. Denn:

„Jedem, der nach Wahrheit dürstet,
Quillt ihr Born auf allen Wegen"

sagt Weber, der uns gerade in dem erwähnten Gesange durch sein eigen Tun zeigt, wie nur in pietätvoller Beachtung des Vorangegangenen, nur bei sorgfältiger Inachtnahme der uns erhaltenen Überlieferungen allein wahrhaft Großes zu erreichen möglich bleibt. Es ist dies eine Mahnung, der wir bei allen hervorragenden Männern der verschiedensten Lebensstellungen begegnen. Mit großer Bestimmtheit gibt diesem Verlangen auch Ernst Curtius[34b] Ausdruck: „So ungeduldig der Geist nach Fortschritt drängt, eine gesunde Fortentwicklung ist nicht möglich, wenn wir das Vermächtnis des Altertums von uns weisen . . . ." So sagte auch noch am 28. Mai vorigen Jahres bei Gelegenheit der Privataudienz der Römischen Künstlerzunft Papst Pius X.: „Per far cose nuove bisogna ritornare all' antico." (Um Neues zu schaffen, muß man auf die Antike zurückgreifen.) Und Dr. Augustinus Egger,[35] Bischof von St. Gallen, sagt (S. 98): „. . . es liegt im Geiste der katholischen Wissenschaft, daß sie ihre eigene große Vergangenheit nicht verleugnet, vielmehr sich an dieselbe anschließt, nicht um eine Fortentwicklung nach rückwärts, sondern nach vorwärts anzustreben. Der wahre Fortschritt beruht darauf, daß die Traditionen der Vergangenheit und die Bedürfnisse der Gegenwart in das richtige Verhältnis gebracht werden"; ähnlich äußert sich auch Dr. Justus Brinckmann[36] über „japanische Kunst" (S. 14): „. . . Wir begegnen hier aber den Wirkungen einer sehr merkwürdigen Erscheinung im Kunstleben der Japaner, einer Erscheinung, die auf fast allen Gebieten, dem der Malerei an erster Stelle, zutage tritt, und die darauf beruht, daß beim Auftreten neuer Richtungen die alten Richtungen nicht über Bord geworfen werden, sondern unentwegt weiter arbeiten . . ." Dies alles überrascht uns nicht, weil es eben der natürliche Werdegang selbst in den dunkelsten Tagen, worüber die Geschichte berichtet, bis auf unsere Zeit gewesen und geblieben ist. So schreibt Georg Humann[37] bei Erwähnung einer Evangelienhandschrift des VIII. bis IX. Jahrh.: „In den Miniaturen und Ornamenten der Handschrift findet man merowingische, irisch-angelsächsische, römisch- und byzantinisch-altchristliche und orientalische Elemente. Im allgemeinen kann man behaupten, daß die künstlerische Ausstattung von der sog. karolingischen Renaissance noch vollständig unbeeinflußt, den Stilcharakter erkennen läßt, welcher den fränkischen Handschriften der Merowingerzeit eigen ist." (S. 38.) „Bleibt aber ein solches Ringen im Drange nach Fortentwicklung nicht wahrhaft bewundernswert? Und lehrt es uns nicht aufs deutlichste, was wir zu tun haben? — Wilhelm von Humboldt sagt darum auch zutreffend in seinem trefflichen Sonette „Hieroglyphen":

„Was so von Volk zu Volk sich geistig schlinget,
Ist überirdisch ew'ges Wahrheitquillen,
Abhängig nicht von dem, was Mensch vollbringet,
Stark durch sich selbst, der Zeiten Raum zu füllen." —

Alle, die nun dem germanischen Element seine berechtigte Sonderheit belassen und fortentwickeln möchten, sind daher Weber, der seinen Vorgänger nennt, welcher ihm die Lyra besaitet, ganz besonders verpflichtet.[38]

Doch Gleiches, wie Weber bezeugt, erfahren auch wir, wenn wir den Klängen des

[34b] »Die Kunst der Hellenen.« Rede an Schinkels Geburtstag, 13. März 1853. — Prof. v. Lenbach sagte als I. Vorsitzender des Kongresses für Maltechnik im Jahre 1893 zu München: „. . . Ein junges Geschlecht ist herangewachsen, das in pietätlosem Dünkel den großen Vorfahren nichts verdanken, aller Tradition den Rücken kehren, die Kunst von vorne anfangen will. Wer in der Wissenschaft oder im Handwerk die Erfahrungen oder Erfindungen der Jahrtausende ignorieren wollte, würde nicht nur einfach ausgelacht und für einen Narren erklärt werden, sondern bei seinem törichten Eigensinn verhungern müssen . . ." usf. — M. s. A. W. Keim »Über Maltechnik« (Leipzig 1903) S. 300 u. w.

[35] »Zur Stellung des Katholizismus im 20. Jahrhundert.« (Freiburg im Breisgau 1902, Herdersche Verlagshandlung.)

[36] »Einführung in die altjapanische Kunst« — Sammlung Oeder — von Dr. Justus Brinckmann, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg. (1902.)

[37] »Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen.« (Verlag von L. Schwann in Düsseldorf, 1904.) Mit 72 Lichtdrucktafeln.

[38] M. s. »Dreizehnlinden«. XVII. Abschn. 13. V. 12 bis 19.

in der deutschen Literatur eine so hervorragende Epoche einleitenden „Hèliand"[39]) lauschen, und es geht uns wie jenen, von denen der Sänger bei „Aussendung der Jünger" sagt:

„Im Herzen wunderte sich
Der Menschen Menge, da sie des mächtigen Gottes
Liebliche Lehre hörten . . . ."

Hiermit wissen wir aber nicht allein, wo auch wir unsere Lehrer zu suchen und erneut anzuknüpfen haben, vielmehr erfahren wir, zu wessen Füßen auch sie, die schon unserer Altväter Meister waren, einstmals gesessen[40]), und wo sie gelernt: der Hoheit des Gegenstandes entsprechend ihrer Darstellung eine fast bis zu dräuender Gewalt gesteigerte Größe zu leihen, mit der sie aber jene so oft bewunderte, den alten heidnischen Meistern jedoch nie erreichbar gewordene tiefe Innigkeit und jenes schlicht-gläubige Sichversenken zu verbinden verstanden haben. — So, aber auch nur so, werden sich mit des Südens vollendeter Form der Heimat Klänge verbinden können. — Sind uns doch auch nicht, hören wir Curtius[41]) sagen, die Alten nur deshalb erhalten geblieben, um von uns gelegentlich zitiert zu werden, sondern dafür, damit wir das darin enthaltene ewig Wahre und Gute festhalten!

In ähnlichem, nicht minder befremdlichen und bedenklichen Geleise wie des vorhin gedachten Bildes Meister erblicken wir den Maler des „Christus" (Nummer des Kataloges 631). — Unter dem Titel „Kunstphasen"[42]) bringt ein Berliner Berichterstatter aus Wien (Ende April) eine folgendermaßen eingeleitete Besprechung: „Aus der Kunst ein Geschäft zu machen, ist auch eine Kunst, und wer auf die menschliche Narrheit spekuliert, kann auf eine gute Jahresbilanz rechnen."

Dies Wort, heute leider in vielen Fällen wahr, ist doch etwas hart, daher wollen wir nicht gleich herbe, aber nicht minder ernst jenes Mahnwort des Confucius wiederholen:

„Was du lassest oder tuest,
Nie vergiß, daß du ein Beispiel gebest."

Wir haben gewiß nichts dagegen, wenn jemand, innerem Drange folgend, nach Originalität strebt und seine eignen Wege nimmt; soll dies aber unter sichtlicher Nichtbeachtung allgemein gültiger, auf Geschichte und Überlieferung basierender Forderungen geschehen, dann muß solches Beginnen, weil den Gemeinsinn schädigend und dem anererbten Gefühl zuwider, zurückgewiesen werden. Dieses gilt besonders bei Darstellungen in der christlichen Kunst, deren Traditionen, weil auf der Geschichte der Menschheit beruhend, Beachtung heischen! Denn wer einen christlichen Gegenstand zum Vorwurfe seines Bildes wählt, tritt in die Reihe der christlichen Geschichtsschreiber und ist deshalb unweigerlich an den Weg gebunden, den ihm der Genius der Geschichte vorschreibt.

„Was ist der Menschen Klugheit, wenn sie nicht auf jener Willen droben achtend lauscht?" (Goethe, Iphigenie auf Tauris, II, 181.) — „Eure Hand bricht unreif nie die goldnen Himmelsfrüchte; und wehe dem, der, ungeduldig sie ertrotzend, saure Speise sich zum Tod genießt." (III, 185.) — „Wenn ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet, so zeigt's durch euren Beistand". (V, 150.) — (Studien zu Goethes Iphigenie von Prof. Dr. Karl Bone. S. 22, 2). — Pädagogische Blätter (München, 12. Jahrgang).

Vicomte de Chateaubriand sagt dazu (»Génie du Christianisme«, liv. III, chap. I, pag. 301. (Paris 1828.) — „Wer die erhabenen Vorstellungen verwirft, welche die Religion von der Natur und ihrem Schöpfer ausspricht, beraubt sich freiwillig eines fruchtbaren Mittels von Bildern und Gedanken." — Der Künstler, welcher Geschichte und Überlieferung verläßt, beraubt aber nicht nur sich allein, sondern bringt auch die vielen, ja die unzählbaren Beschauer seines Werkes in schweren Schaden und Verlust.

Das Bild, vor dem wir stehen, soll uns nun jenen vergegenwärtigen, der dem gefallenen Menschen als den einst erscheinenden Erlöser im Paradiese verheißen worden; es soll uns jenen vergegenwärtigen, auf den die Erzväter gehofft, den die Propheten verkündet,

---

[39]) Nach Prof. Dr. Paul Piper »Die älteste deutsche Literatur bis um das Jahr 1050« (Berlin und Stuttgart, 1884) unter Ludwig dem Frommen in rein niederdeutschem Dialekte wohl zwischen 825 bis 835 geschrieben. — S, 161 [5] u. w.

[40]) „Sind die Heiden kluge Meister,
Geh'n wir doch in ihre Schule!
Schreibt uns nicht, was sie ersannen,
Bisos nimmermüde Spule?"
(»Dreizehnlinden«, 21. Aufl., S. 202.)

[41]) »Die Kunst der Hellenen.«

[42]) »Berliner Börsen-Courier« (von Donnerstag, den 12. Mai 1904.)

auf den die Sibyllen[43]) als den nahenden Erretter hingewiesen, und den die Völker in heißen Gebeten unablässig erfleht haben!

Von diesen Gedanken beherrscht, beschleichen uns aber bei Betrachtung des Werkes Empfindungen eigner Art. Wir leugnen nicht, gemischte Gefühle und Anwandlungen wie von Scham und innerer Verletzung möchten uns erröten machen. Wir fragen uns, stumm das Bild betrachtend: Ist das der dem Heiden selbst in den Tagen tiefster religiöser und sittlicher Versunkenheit bekannt gebliebene Erretter und Erneuerer der Menschheit? Ist das jener ‚unbekannte' Gott, dem, wie uns Paulus bezeugt,[44]) inmitten Athens ein Altar errichtet stand, den ihm das geistvollste Volk der Erde gesetzt, wie Chateaubriand[45]) angesichts des auf der Höhe des Burgfelsens, der Akropolis, thronenden Parthenon und der durch die Gräber des Ceramicus geweckten Erinnerungen begeistert ergänzt? Ist das der ‚unbekannte' Gott, dem Augustus in den höchsten Tagen seines Glanzes auf dem Kapitol — zu unvergänglicher Erinnerung — gleiche Ehre erwiesen, und den Virgil ganz im Sinne des Isaias und der Sibylle mit den herrlichen Worten ankündet:

„Schon ist das äußerste Ziel des Cumäischen Liedes erschienen,
Und großartig erneu'n Jahrhunderte wieder den Reih'nlauf.
Schon kehrt wieder die Jungfrau (Asträa), es kehrt Saturnische Herrschaft
Wieder, schon wird ein neues Geschlecht vom Himmel entsendet . . . .
Unter dir, wo noch Spuren zurück sind unseres Frevels,
Werden, getilgt, sie die Länder von ewigem Bangen erlösen . . . .
. . . . Nicht wird fürchten das Rind den gewaltigen Löwen . . . .
Sterben auch wird die Schlang' und die trüg'rische Pflanze des Giftes
Sterben, und ringsumher aufsprossen Assyriens Balsam . . . .
Schicke dich an, schon nahet die Zeit zum erhabenen Ruhme,
Göttern erkorener Sproß . . . .
Schau, wie das Weltall bebet in schwerumlastender Wölbung,
Länder und Räume des Meeres ringsum und die Tiefen des Himmels.
Schau, wie alles sich freut des künftigen Weltjahrhunderts."

Also dies soll das Bild jenes Gottes sein, der den Menschen schuf nach seinem Ebenbilde (Gen. I, 27), und der da ist der Inbegriff aller Vollkommenheit, alles Schönen? Der in den „orphischen Fragmenten" des Pythagoras — diesen so vielseitig ererbten heiligen Sagen —:

„ . . . . fernstrahlender, starker Erleuchter,
. . . . der Götter und Menschen Beherrscher.
. . . . Ein Gott, der gewaltige Urgrund des Weltalls,
Einer Er, sein selbst Quell; — . . ."
(Jul. Braun, «Hist. Landschaften». Stuttgart, 1867, S. 64.)

genannt wird!?

„Der da war vor allem Anbeginn" (Jes. Sir. 24, 5) und „der da durch alle Zeitalter lebt", wie Har, der Hohe, im Gylfaginning (jüng. Edda) sagt; den der königliche Sänger mit dem Rufe preist: „Verherrlichung und Zier ist Dein Gewand. Gehüllt in Licht bist Du wie in ein Oberkleid" (Ps. 103, 1, 2) — den

[43]) Der hier angeregte Gedanke ist von zu großer Bedeutung, als daß wir ihn ohne weiteres Befragen eines Heiden als erledigt betrachten möchten. Gustav Teichmüller, ord. Prof. der Philosophie zu Dorpat, bespricht in seinem Werke: »Neue Studien zur Geschichte der Begriffe« (Gotha, 1876), Bd. II, S. 105, den „Herakleitos als Theolog", wo er S. 126 u. w. zunächst die Tatsache feststellt, daß er die Sibylle verherrlicht. Er weist dabei auf die Stelle: „Die Sibylle aber, mit rasendem Munde nicht Menschenwitz und nichts Ausgeschmücktes und Salbenduftendes hervortönend, reicht über Tausende von Jahren hinaus mit ihrer Stimme durch den Gott." Schuster sagt in seiner Erklärung zu der Übersetzung der Stelle bei Plutarch de Pyth. orac. c. 6: „Heraklit will die Sibylle offenbar von allen Reizen menschlicher Rhetorik entkleiden, um die Kraft des Gottes nachdrücklicher zu zeigen, der in dem Schwachen mächtig ist." Teichmüller läßt die Frage unerledigt, welche Sibylle hier gemeint sei und neigt Schusters sehr sachlich gehaltenen Untersuchungen zu, daß nicht die Pythia, sondern die Cumäische oder Erythräische oder vielleicht eine Ephesische gemeint sei. Diese Äußerung Heraklits hat den Wert einer ganzen Theorie; denn sie enthält kurz die Grundzüge der „Inspirationslehre". Die Wahrheit, welche von der Sibylle verkündet wird, — und nie hat jemand diese Stelle in Zweifel gezogen — soll nicht aus menschlicher Weisheit stammen; denn ihr Mund ist rasend. Auch Plato erkennt darin die göttliche Inspiration, die Offenbarung aus der unmittelbaren Gegenwart der Gottheit selbst.

[44]) Apostelgeschichte 17, 22 lesen wir: „Paulus stand nun in der Mitte des Areopagus und sprach: Athener . . . (23) Denn als ich umherging und eure Heiligtümer sah, fand ich auch einen Altar, auf dem geschrieben stand: Ignoto Deo — Dem unbekannten Gott —." (Ἀγνώστῳ Θεῷ)

[45]) »Itinéraire de Paris a Jérusalem, et de Jérusalem a Paris«, . . . par M. de Chateaubriand (Paris, 1837). — Tome I, pag. 186. —

Herder[45]) mit der begeisterten Anrede feiert:

„Jehova, du mein Gott, bist schön und herrlich,
Bist prächtig schön geschmückt.
Er kleidet sich in sein Gewand, das Licht,
Er breitet aus die Himmel, wie ein Zelt.

Als der erste Morgenstrahl aufging, nanntest du selbst, o Schöpfer, das Licht gut, und weihtest es ein, daß es uns ewig ein Sinnbild deiner Gegenwart und Gottesschöne, aller Freude und Reinigkeit, aller Weisheit, Güte und Seligkeit würde."

Die diesen Aussprüchen zugrunde liegenden Gedanken erweisen sich aber herrschend aller Orten und zu aller Zeit; sie bilden den Kern aller Mythologien und gaben den Völkern unerschöpflichen Stoff zu metaphysischen Spekulationen. Durch sie geleitet und bestimmt, haben auch die Künste erreicht, was dem Menschen zu erreichen möglich war: jene bis zur Erhabenheit gesteigerte Größe der Gestaltung und eine fast das seelische Empfinden verkörpernde Vertiefung des Ausdruckes.

Der Künstler aber, der, über die Darstellung der irdischen Vorgänge hinausgehend, sogar deren Urgrund oder letztes Ziel zum Gegenstande macht und damit in das übersinnliche Leben hinübergreift, übernimmt eine nur um so schwerere Verpflichtung. Er muß hoffen und vertrauen, — indem er all sein Wissen und Können einsetzt —, daß sich an ihm die Worte des Psalmisten bewähren werden: „Von dem Überflusse Deines Hauses und mit dem Strome Deiner Wonne tränkst Du sie. Bei Dir ist ja des Lebens Born, und in Deinem Lichte schauen wir das Licht." (Ps. 35; 9, 10.) — Nach Dr. Maurus Wolter O. S. B. «Psallite Sapienter». Freiburg im Breisgau, 1883. —

Daß dabei der Künstler nach Schlichtheit strebt, ist zweifellos gestattet; ist sie doch bis zum höchsten Grade der Vergeistigung schon früher erreicht worden. Bei der hier in Frage stehenden Darstellung sind dem Künstler aber die Begriffe von Schlichtheit und Herabgekommenheit keineswegs klar geblieben. — Wir wollen nicht leugnen, daß es schwierig ist, die Schlichtheit bis zu ihrer äußersten Grenze zu führen, ein Versuch, der für den Künstler äußerst verlockend, aber — auch gefährlich ist. Auch empfinden wir wohl, was den Meister jenes Bildes bewegt hat: kam der Heiland doch nicht zu den Vornehmen und den auf Erden Beglückteren, sondern zu den Mühseligen und Preßhaften, kam er doch aufzusuchen, was verloren, aufzurichten, was geknickt, und zu beleben, was dem Erlöschen nahe war. Heißt es doch auch bei Matthäus (20, 28): „Des Menschen Sohn ist nicht gekommen, sich bedienen zu lassen, sondern zu dienen, und sein Leben zur Erlösung für viele hinzugeben." —

In der vorliegenden Darstellung ist aber das Allernotwendigste unbeachtet geblieben. Die Kleidung des Heilandes konnte ärmlich, aber würdig und ehrbar bleiben, denn auch die äußere Erscheinung des Bedürftigen, ja des Ärmsten der Armen kann ungeachtet seines ärmlichen Äußeren dennoch ein Spiegel der inneren Ordnung und Reinheit sein. Auch dem Heilande gefiel es, im Kreise der Armen geboren zu werden, und welch' ein unerschöpflicher, erfreuender Bilderschatz hat nicht der „evangelische Sagenkreis" dieser seiner selbstgewählten Umgebung entnommen!? —

Die unsympathische Erscheinung der Figur des Heilandes zu erhöhen, dient aber hier noch die Umgebung. Öffnete er die Hüttentüre wahrhaft Elender, Verkommener, von der Welt Verlassener und Ausgestoßener, dann wäre der Kontrast nicht so empfindlich. Hier öffnet er aber die Türe im Hause eines Wohlhabenden, wo der Eintritt eines so Gestalteten eigentlich unmöglich ist. Dazu kommt aber noch, daß man bei der Haltung des Heilandes, der scheinbar aufhorchend, zögernd eintritt, sofort an die Stelle der Apokalypse 3, 20, gemahnt wird, wo wir die hochbedeutsamen Worte finden:

„Siehe, ich stehe vor der Türe und klopfe an. So jemand meine Stimme hört, und die Türe mir auftut, zu dem will ich eingehen, und mit ihm Abendmahl halten, und er mit mir."

Diese Worte erinnern aber weiterhin an eine ganze Reihe göttlicher Verordnungen, für die in solchen Fällen erforderliche Reinigung und Reinheit, welche durch die Aussprüche der Propheten und die Weisungen der Apostel immer wieder in Erinnerung gebracht und erneuert worden sind. Gedenken wir aber dieser Vorschriften, betreffend die Reinheit[46]) des

[45]) Joh. Gottfr. v. Herder, «Vom Geist der Ebräischen Poesie», I. T., III., S. 69. — „Zur Religion und Theologie". — (Sämtl. Werke, 1827.)

[46]) Und wird bei Isaias 1, 16 nicht die Aufforderung gegeben und damit die Notwendigkeit der

äußeren und inneren Menschen, dann fragen wir verwundert: Wie stimmt dies aber mit der vor uns stehenden Erscheinung? — Es ändert nichts an der Sache, wenn im Kataloge die Stelle steht: „Siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende." Denn heißt es nicht bei Zacharias 3, 4: „Nehmet die schmutzigen Gewande von ihm"? Und finden wir in dem Dargestellten den, der da gesagt: „Ich habe dich verherrlichet auf Erden: ich habe das Werk vollbracht, das du mir zu verrichten gegeben"? (Johannes 17, 4.)

Reinigung in den Worten ausgesprochen: „Waschet euch, reiniget euch . . ."? wie sich bei Jeremias 33, 8 die Zustimmung zur Ausführung eines höheren Befehles in den Worten erkennen läßt: „Ich will sie reinigen . . .", was bei Ezechiel 16, 9 als geschehen betrachtet werden darf, da der Prophet anhebt: „Ich wusch dich mit Wasser, . . ." Das Erfordernis der Reinigung im Neuen Testament spricht sich auch bei Joh. 13, 8 aus: „Wenn ich dich nicht wasche, . . .", wozu der Stelle im I. Kor. Briefe 6, 11 gedacht sei: ‚Ihr, seid abgewaschen, ihr seid geheiliget, . . ."

Wenn wir uns nun, was hier unumgänglich notwendig ist, die vielen diesbezüglichen Aussprüche der Bibel vergegenwärtigen und uns das in dem Dargestellten zur Anschauung gebrachte — rein geistige Moment — in die Wirklichkeit übertragen, dann fehlen aber auch alle Voraussetzungen, die eine solche Darstellung bedingt. — Versuchen wir's. —

(Fortsetzung folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

Petrarka und der antike Symbolismus.



Was bedeutet der Totenkopf, der sich auf unsern Kruzifixen befindet? Gegen das X. Jahrh., so erfahren wir durch die gründliche Untersuchung des gelehrten Archäologen F. de Mély über die Unechtheit des Grabtuches zu Turin (Le Saint-Suaire de Turin est-il authentique? Ch. Poussielgue, Paris), erscheint in den bildlichen Darstellungen der Kreuzigungsgruppe der Apostel Johannes mit einem Becher, in welchem er das aus der Seitenwunde hervorspringende, göttliche Blut auffängt, während dasjenige, das aus den Füßen rinnt, auf eine kleine, vor dem Kreuzesstamm kniende Person fällt. Dieses ist niemand anders als Adam, der ja nach der Legende auf dem Kalvarienberg selbst und zwar genau an dem Orte begraben lag, wo der Heiland sein Blut vergießen sollte, um die Nachkommen des ersten Menschen zu erlösen. In späterer Zeit ist an die Stelle jener gebückten Person ein Totenkopf getreten und so das Symbol unseres Stammvaters geworden. Diese Tatsache dürfte nicht allgemein bekannt sein. Als ganz neu und geradezu überraschend muß die Art und Weise bezeichnet werden, wie derselbe scharfsinnige Forscher in dem soeben veröffentlichten Aufsatz: Pétrarque et le symbolisme antique, Extrait du Recueil de Mémoires publiés par la Société des Antiquaires de France à l'occasion de son Centenaire, Paris 1904, die symbolischen Tiere auf dreien von den sechs Kupferstichen deutet, die der Dichter Petrarka seinen Triumphen als Bilderschmuck beifügen ließ.

Wie kommt es, so ist schon oft gefragt worden, daß in den sechs Stichen an jeden Triumphwagen immer dieselben Tiere gespannt sind? Wie kommt es, daß keiner der später lebenden Künstler die geringste Kleinigkeit daran zu ändern versucht hat? Stets wird der Wagen Amors von Pferden, der der Keuschheit von Einhörnern, der des Ruhmes von Elefanten, der der Zeit von Hirschen, der des Todes von Büffeln und derjenige der Gottheit von den vier Tieren der Evangelisten gezogen. So sind die Bilder von Anfang an entworfen worden, so trifft man sie durch alle folgenden Jahrhunderte bis zu unsern Tagen an. Woher diese stetige Gleichförmigkeit?

Wir finden es ganz natürlich, daß den Triumphwagen der Gottheit die Evangelisten unter der Gestalt ihrer Tiere ziehen. Es nimmt uns auch nicht wunder, daß das Gespann am Wagen des Ruhmes aus Elefanten besteht, da der hl. Isidor uns sagt, daß sie zu den Lebewesen gehören, die zu Kriegsdingen dienlich sind (genus animantis in rebus bellicis aptum), da ferner der Triumphwagen aller Schlachtensieger des Altertums in Wirklichkeit von Elefanten gezogen wurde und es auch im Bilde bis auf den Alexander des Malers Lebrun wird. Auch das Einhorn, das von jeher als ein Sinnbild der Keuschheit galt, ohne daß

man je recht anzugeben wußte warum, scheint für den Wagen der genannten Tugend geradezu von der Natur geschaffen zu sein. Liegt da nicht der Gedanke nahe, daß auch die drei andern Arten von Zugtieren symbolisch aufzufassen sind? Aber warum sehen wir immer Pferde an Amors Wagen, stets nur Hirsche am Wagen der Zeit, einzig und allein Büffel am Wagen des Todes? Welche Vorstellungen herrschten im Altertum so vor, daß die Künstler gar kein anderes Tier als passendes Symbol wählen konnten?

Die Antwort hierauf steht in dem Buche „Die Cyraniden", das F. de Mély in Gemeinschaft mit einem andern Gelehrten vor kurzem veröffentlicht hat. Wenn es auch in seiner vorliegenden Gestalt wahrscheinlich erst von Kopten im IV. Jahrh. geschrieben wurde, so dürfte doch sein Inhalt in morgenländischen Schriften wurzeln, die aus recht ferner Zeit stammen. Es ist eine medizinische Abhandlung, will also rein wissenschaftlich sein und umfaßt ein Buch über die Steine, ein zweites über die Vögel, ein drittes über die Fische, ein anderes über die Pflanzen und noch eins über die Säugetiere. Das letzte, sicherlich das älteste, gewährt uns die gewünschte Auskunft.

Unter dem Buchstaben I ist zu lesen: „*Ἵππος*. — Das Pferd ist ein königliches, reißend schnelles, allen bekanntes Tier. Wenn du gleich nach seiner Geburt den fleischigen Auswuchs, den es auf der Stirn trägt, und den die Reiter hippomane nennen, nimmst, so wirst du beim Tragen desselben einen mächtigen Liebeszauber haben. Denn, schon wenn du ihn am Halse einer Person aufhängst, wird sie dich sehr lieben; wenn du ihn in ein Getränk tust und dies jemand zu trinken gibst, wirst du dieselbe Wirkung erzielen, und, wenn du ihn in eine Speise tust, wirst du sehr zärtlich geliebt werden." Ist es aber in einer Zeit, da man solche Dinge für wahr hielt, nicht ganz natürlich, daß man das Pferd, den Träger eines so wirksamen Talismans, als Zugtier für den Wagen Amors wählte?

Was war aber im morgenländischen Altertum das **Μονόκερως** oder jenes Einhorn, über das schon so viele Schriften gehandelt haben? Nichts anderes als das **Ῥινόκερως**, wie wir aus den Cyraniden erfahren. Dort heißt es unter dem Buchstaben P: „Das Rhinozeros ist ein vierfüßiges Tier, das dem Hirsche ähnlich ist und auf der Nase ein sehr großes Horn hat. Es läßt sich nur durch den Wohlgeruch und die Schönheit hübsch gekleideter Jungfrauen fangen; es ist wirklich der Liebe sehr ergeben." Diese wunderliche Stelle wirft ein Schlaglicht auf den Ursprung jener abendländischen Sage, der zufolge der Jäger das Einhorn nur in dem Schoße einer Jungfrau, wo es einschläft, fangen kann. Wahrscheinlich hat dann der weitere Umstand, daß es nur durch eine makellose Jungfrau erbeutet werden kann, den Ausschlag gegeben, als es sich darum handelte, für den Triumphwagen der Keuschheit ein geeignetes Gespann ausfindig zu machen. Von den christlichen Dichtern des Mittelalters sei nur der Anglo-Normanne Philipp de Thaun erwähnt, der im XII. Jahrh. in seinem Tierbuch (Bestiaire) die barocke Fabel von der Jagd auf das Einhorn in behaglicher Breite erzählt und dabei das Einhorn als das Sinnbild von Christus, die keusche Jungfrau als das Sinnbild der hl. Maria preist.

Recht merkwürdig ist auch der Abschnitt, den die Cyraniden dem Hirsch widmen. Hören wir nur! „**Ἔλαφος**. — Es gibt drei Arten Hirsche, die recht bekannte Tiere sind. Die eine heißt platonis (Damhirsch), weil sie ein breites, hohes Geweih hat; die zweite hat runde Hörner; die dritte, das Weibchen, hat kein Geweih . . . . Dieses Tier lebt fünfhundert Jahre, wofern es nicht auf der Jagd erlegt wird, und es stirbt eines natürlichen Todes." Wenn aber der Hirsch ein längeres Dasein hat als andere Tiere und sein Leben sogar auf fünfhundert Jahre bringt, so ist er das passendste Symbol der Zeit. Übrigens kommt dieselbe Sage auch in China vor.

Hinsichtlich der Büffel endlich, die vor den Wagen des Todes gespannt sind, schweigen die Cyraniden. Sieht man aber den Kupferstich genauer an, so entdeckt man, daß das Zugtier gar kein Büffel ist, wenngleich der Kopf desselben dem eines Büffels gleicht, sondern der Autalops, der auf den Miniaturen des mittelalterlichen Tierbuches erscheint. Den Beweis hierfür liefern besonders die eigentümlich geformten, gezackten Hörner. Von diesem Tier heißt es in den lateinischen Fabelbüchern des Mittelalters: „Ein ungemein wildes Tier, so daß selbst der Jäger ihm nicht beizukommen vermag. Es hat aber lange Hörner, die von der Form einer Säge sind, so daß es

hohe, große Bäume absägen und zu Boden stürzen kann". Mit einem Worte, das ist der Ur oder Auerochs, von dem die Wälder Polens und des östlichen Deutschlands noch einige seltene Exemplare bergen, und das wegen seiner Wildheit unnahbar ist. Sind aber nicht diese Tiere ein treffliches Symbol für den schrecklichen Triumphwagen des Todes?

Wohl bleibt noch die Frage offen, wie Petrarka, abgesehen von dem letzten Sinnbild, das offenbar aus einem abendländischen Werke stammt, Kenntnis von dem Tierbuche der Cyraniden erhalten hat; aber was F. de Mély uns bietet, ist so überzeugend, daß wir ihm für seine Belehrung Dank schulden, wie für seine schönen Illustrationen.

Aachen. E. Teichmann.

Bücherschau.

Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte. Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. J Smirnov. Unter Benutzung einiger Ergebnisse der Expedition nach der asiatischen Türkei des kaiserl. Legationsrates Dr. Max Freiherr von Oppenheim, der Isaurischen Expedition der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen, Beiträgen von Bruno Keil, Otto Puchstein, Adolf Wilhelm u. a., bearbeitet von Josef Strzygowski. Mit 162 Abbildungen. Hinrich, Leipzig 1903. (Preis 28 Mk.)

Teils auf Grund eigener Studien in Syrien, im westlichen und nördlichen Kleinasien, teils unter Verwendung fremder Aufnahmen im östlichen Kleinasien hat der Verfasser umfängliches, neues Material zusammengestellt zur Begründung seiner These, daß das Abendland seine Kunsttypen in der altchristlichen korolingischen und selbst in der romanischen Periode nicht von Rom, sondern aus dem Orient erhalten habe. Zu diesem Zwecke kommentierte er im I. Kapitel die Aufnahmen Crowfoots von Binbirtilisse, Jedikapulu, Uetschajak, um in dem mehr als 100 Seiten umfassenden II. Kapitel die kleinasiatischen Bautypen zu analysieren: Die Basilika, das Oktogon, die Kuppelbasilika, die Kreuzkuppelkirche. Das III. Kapitel sucht Datierungsfragen zu lösen, während das IV. Kapitel Kleinasien als den Vermittler zwischen Orient, Hellas, Rom und Byzanz erklärt, für dasselbe auch auf dem Gebiete der Plastik und Malerei die Anregung in Anspruch nehmend, sowie den Ausgangspunkt für die Hauptbestandteile der romanischen Denkmäler. — Hier liegt also ein weiterer Schritt vor auf dem Wege, den der Verfasser (vor 4 Jahren) zuerst betreten hatte durch sein Buch »Orient oder Rom«, weiter verfolgt hatte durch seine Studie »Hellas in des Orients Umarmung«. Dieser weitere und weiteste Schritt berührt uns um so näher, als er ins Herz unserer eigenen Kunst, in die Denkmäler des Mittelalters vordringt, manche bisherige Anschauungen mit Gewalt auf Seite schiebend. Die erste Frucht dieses Vorgehens war die Streitschrift: »Der Dom in Aachen und seine Entwicklung (hier besprochen Bd. XV, Sp. 347/349); sie hat auf die Bestrebungen des unaufhaltsam vordringenden Verfassers in weiten Kreisen die Aufmerksamkeit hingelenkt, manche Zustimmung, noch mehr Widerspruch erfahren, jedenfalls ungemein anregend gewirkt, so daß die bedeutungsvolle Frage von der Tagesordnung nicht mehr verschwinden wird.

Schnütgen.

Die Paramentik vom Standpunkte des Geschmackes und Kunstsinnes. Von Helene Stummel. Mit 10 Abbildungen. Kevelaer, Jos. Thum. (Preis 1,50 Mk.)

Daß die kirchliche Paramentik hinsichtlich der Stoffe und ihrer Zierraten, in Farbe, Zeichnung, Technik der Reform sehr bedarf, ist in dieser Zeitschrift von jeher stark betont worden. Jeder Jahrgang derselben hat durch Abbildung und Beschreibung alter und neuer Vorlagen mancherlei Verbesserungsvorschläge gemacht und dem Krefelder Reformbetrieb kräftig das Wort geredet. Der Rekurs auf die mittelalterlichen Muster und Töne beherrschte die ganze Unterweisung und trug wesentlich zu dem Fluß bei, in den die ganze Angelegenheit erfreulicherweise gelangt ist. Als eine sympathische Welle erscheint das vorliegende Büchlein, das die Paramentik, an der sicheren Hand der alten Vorbilder, von einer Art höheren Standpunktes behandelt, nämlich des vornehmen, hauptsächlich auf die harmonische Erscheinung begründeten Kunstgeschmackes. Für ihn spielt natürlich die Farbenstimmung eine große Rolle, und dankbar sind die bezüglichen Ausführungen der Verfasserin zu begrüßen. Sie verurteilt aufs schärfste die neuen, angeblich „kirchlichen" d. h. grellen Stoffe, die sie in schroffer Gegensatz nicht nur zu den alten Geweben bringt, sondern auch zu den modernen profanen. Die eigentliche Ursache dieser, vielleicht etwas zu stark aufgetragenen Erscheinung, liegt in der neuerdings besseren Schulung der weltlichen Kräfte gegenüber den geistlichen, die dem gedämpften Kirchenlicht ungesunde Kontraste gegenüberstellen. Die allgemeinen Regeln der Farbenharmonie reichen aber nicht aus, der individuelle Farbensinn muß hinzukommen, und der ist nicht jedermanns Sache. Die Bestimmung liegt leider fast immer in den Händen der Besteller und der entweder nicht urteilsfähigen, oder nicht selbständigen Geschäfte, die fast ausschließlich den Markt gewinnsüchtig beherrschen. — Auch in bezug auf die Stickerei als Verzierungsmittel stellt die Verfasserin die farbige Behandlung in den Vordergrund, die stilistischen Eigentümlichkeiten der Zeichnung bei der kurzen Beschreibung

ihrer beigegebenen vortrefflichen Abbildungen erwähnend. Letztere sind auf längeren Studienreisen mühsam aufgespürt, denn die ornamentalen Borten, romanischen oder gotischen Stiles, über welche die allermeisten Stickhände nicht hinaus können, sind äußerst selten im Verhältnis zu der Menge erhaltener Figurenstickereien. So wichtig jene sind, die letzteren dürfen nicht ganz vernachlässigt werden, daher verdient die Aufforderung an talentvolle Mädchen und Frauen, sich diesem schönen Berufe der kirchlichen Stickerei zu widmen, aufs kräftigste unterstützt zu werden, zugleich mit dem Rate, auch das Musterzeichnen, selbst das figürliche, zu erlernen, nicht im Sinne des Kopierens, aber im Geiste der alten Vorbilder, die weder übertroffen, noch erreicht sind.

Schnütgen.

Der hl. Leopold, Markgraf von Österreich. Von Dr. Richard von Kralik. Mit 50 Abbildungen im Text und 2 Kunstbeilagen. Kösel, Kempten und München. (Preis 4 Mk.)

Als III. Band der „Sammlung illustrierter Heiligenleben" ist dieses Lebensbild der Feder eines so gewandten wie begeisterten Österreichers entflossen, der es verstanden hat, ihm auf breitester Grundlage, im Zusammenhange mit den Zeitverhältnissen ein besonderes Interesse abzugewinnen. Die Geburt des Heiligen fällt in die 70er Jahre des XI. Jahrh., sein Tod erfolgte am 15. November 1136, 11 Jahre, nachdem er die deutsche Königskrone, „wegen seines höheren Alters", ausgeschlagen hatte; die Bulle vom 6. Januar 1485 hat ihm die Ehre des Altars zuerkannt — Zu seinen Hauptverdiensten auf dem Gebiete frommer Werke zählt die Gründung des Stiftes Klosterneuburg, das auch die wertvollsten Erinnerungen künstlerischer Art aufbewahrt. Sie haben die interessantesten Beiträge geliefert zur Illustration dieses Bandes und bestehen namentlich in frühgotischen Glasgemälden, in seinem Psalterium, in seiner Schädel- und Mantelreliquie, in verschiedenen spätgotischen Gemälden mit Darstellungen aus seinem Leben usw. Das Titelbild ist ein feines Aquarell von Steinle's, für das mehrfache ältere Porträts die Vorbilder boten. — So entfaltet auch dieses Heiligenleben durch die geschickte Art der Behandlung einen besonderen Reiz.

G.

Herders Konversations-Lexikon. Dritte Auflage. Reich illustriert durch Textabbildungen und Karten; 160 Hefte zu 50 Pf. oder 8 Bände geb. in Halbfranz zu je 12,50 Mk. Monatlich erscheinen zwei bis drei Hefte. Freiburg, Herdersche Verlagshandlung.

Mit dem eben erschienenen IV. Bande (H—Kombattanten) ist bereits die Hälfte des Werkes vollendet. Da es die Kunst, besonders die christliche und nationale, in ungewöhnlichem Maße durch Text und Bild berücksichtigt, so darf ihm auch in unserer Zeitschrift die Besprechung nicht fehlen; und da diese Berücksichtigung trotz, eigentlich wegen ihrer knappen Formulierung, durchweg vollständige fachmännische Vertrautheit, auch mit den jüngsten Ergebnissen der ungemein flüssigen Forschung erkennen läßt, so darf ihm auch die wärmste Empfehlung nicht vorenthalten werden. Den Hauptphasen der Kunstgeschichte, den bedeutsamsten Typen, den wichtigsten Techniken, den allerhervorragendsten Künstlern sind eigene Tafeln gewidmet, die sämtlich, also mit Einschluß der farbigen, hinreichend klar ausgeführt sind, trotz des vielfach kleinen Maßstabes, Außerdem ist der Heraldik, auch durch scharfe Farbentafeln, ihr so oft vermißtes Recht geworden, sogar in der Ausdehnung auf die Flaggen, so daß auf diesem, beim Suchen manche Verlegenheiten bereitenden Gebiete zuverlässige Auskunft nicht leicht vergebens erbeten wird, nicht einmal hinsichtlich der Städtewappen.

Bisher haben die ägyptische, indische, hebräische, etruskische, griechische, altchristliche, byzantinische, islamitische, japanische, karolingische, gotische Kunst auf eigenen Denkmälertafeln (die sich bei der Gotik sogar auf zehn belaufen) entwickelungsgeschichtliche Darstellungen gefunden, und der Auswahl darf volles Lob gespendet werden, nicht nur im allgemeinen, sondern auch in bezug auf die gegenwärtig in den Vordergrund gerückten Spezialitäten. — Das XIX. Jahrhundert wird apart behandelt, so daß z. B. seiner Baukunst vier Tafeln gewidmet sind; der jetzt so sehr gepflegten Katakombenforschung kommt eine gute Chromotafel zu Hilfe, eine einfarbige den Christusbildern. — Die Gewebe, Buchmalerei, Glasfabrikation, Glasmalerei, Holzschneidekunst werden durch je eine Tafel ausgezeichnet, nicht minder die Malerfürsten Fiesole, van Eyck, Dürer, Holbein. Trotz der Universalität werden die deutschen Verhältnisse in Vergangenheit und Gegenwart mit Vorzug behandelt.

Obgleich die Text- und Tafelillustrationen im I. Bande bereits auf 400 sich belaufen, sind sie im III. und IV. Bande auf mehr als das Doppelte gestiegen, aber so groß ist die Beschränkung, in der sich die Meisterschaft bewährt, daß der von Anfang an vorgesehene Umfang des Werkes nicht überschritten werden wird, im Interesse der Handlichkeit wie der Wohlfeilheit.

Schnütgen.

Ein neues Andenken an die erste hl. Kommunion (Preis 25 Pf.) hat J. P. Bachem in Köln den vier bekannten Commansschen Bildern seines Verlages hinzugefügt. — Glücklich war sein Entschluß, hierfür eine im Kölner erzbischöflichen Museum zum Verkauf ausgestelltes Gemälde von Ernst Deger zu erwerben, das die auf Wolken thronende Herz-Jesufigur zeigt. Da die Zeichnung derselben, namentlich hinsichtlich der Haltung, recht gut, die Farbenstimmung aber etwas flau ist, so empfahl sich die genaue Reproduktion der ersteren, hingegen die koloristische Verstärkung der letzteren. Diese ist wohlgelungen, und es handelte sich nur noch um die Fassung, für die mit Recht eine italinisierende Renaissance-Architektur gewählt wurde; deren Zeichnung, die außer den beiden Flankiersäulen in dem von zwei schwebenden Engeln gehaltenen Lammgottes-Medaillon des Architravs, sowie in einigen Sinnbildern und Monogrammen besteht, verdient alle Anerkennung, auch deren lichte Tönung mit reichlicher Goldanwendung (die allerdings als Hintergrund für die beiden Seraphime nicht glücklich gewählt ist) Die grünen Schatten hingegen wirken kalt, die rote gotische Initiale zu stark. Das Gesamturteil lautet mithin günstig.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

IVb.

Gebetbuch des Fürsten zu Salm-Salm.

Mit 8 Abbildungen. (Schluß.)

Sicherlich liefert das niedliche, so fein ausgemalte Buch aus Anholt einen neuen Beweis für das reiche Kunstleben der Stadt Köln im XV. Jahrh. Manche seiner Bilder erinnern an Meister Stephans Meisterwerke. Aus den Miniaturen des ihm nahe verwandten Gebetbuches zu Darmstadt schließt Aldenhoven, daß dessen Maler „die drei Hauptwerke Lochners wohl bekannt waren“. Trotzdem wäre es ein Mißgriff, beide Bücher der Hand oder auch nur der Werkstatt dieses großen Meisters zuzuschreiben. Sowohl Stil als Tracht zeigen, daß sie anderswo entstanden sein müssen.

Viele Figuren unseres Buches sind sehr gedrungen, haben übergroße Köpfe, besonders in den ersten Miniaturen (der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige), die von einer anderen Hand ausgeführt zu sein scheinen, als die folgenden. Der Faltenwurf ist oft unklar, meist langzügig, mehr aus dem Gedächtnis als nach Gewandstudien gezeichnet.

Während unsere Miniaturen hinter der Entwicklung, welche die Kölner Schule im dritten Viertel des XV. Jahrh. gewann, zurückbleiben, ist fast ein Vorauseilen in den tiefen Landschaften der Hintergründe bei der Heimsuchung, Flucht und Auferstehung zu finden, sowie in der eingehenden Ausführung der behaglichen Wohnstube, in welche Gabriel zu Maria eintritt. Sie ist hier sorgsamer geschildert als im Verkündigungsbilde des Darmstädter Buches oder auf der Außenseite des Kölner Dombildes. Der Miniator hat wohl westfälische Vorbilder benutzt, die auf flämische zurückgehen.

Seine Ikonographie ist in vielen unkölnisch. Maria sitzt bei der Verkündigung, wie in den um 1400 gemalten Bilde des erzbischöflichen Museums zu Utrecht und auf den Flügelaltären zu Fröndenberg und Schöppingen in Westfalen,[10]) während sie in den meisten kölnischen Bildern dieser Zeit noch kniet. Bei der Heimsuchung legt Elisabeth ihr die Rechte auf den Oberarm. Bei der Geburt hält der hl. Joseph keine Kerze; staunend erhebt er, auf ein Knie niedersinkend, beide Hände (Abb. 1). Bei der Beschneidung fehlen Maria und Joseph. Zwei Frauen reichen das Kind dem Priester hin, der eine Mitra trägt und hinter dem zwei Männer mit Judenhüten stehen (Abb. 2). Auf dem Altare sieht man die beiden mit hebräischen Buchstaben beschriebenen Gesetzestafeln, über ihm hängt ein Baldachin.

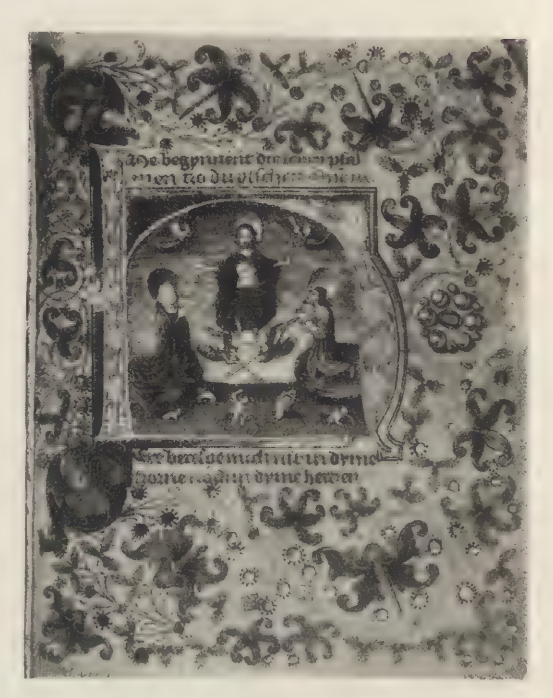
Bei der Anbetung der Weisen fehlt der Gottesmutter die Krone und ein Schleier (Abb. 3). Auch im Flügelbilde der Abtei Heisterbach ist sie ohne diese Beigaben. Die Gesetzestafeln stehen auch im Bilde der Opferung Christi (Abb. 4) auf dem Altare. Maria reicht das Kind dem Priester, Joseph folgt ihr mit einem Korbe, in dem man zwei Tauben sieht. Anna fehlt, aber hinter dem Priester steht ein jugendlicher Schriftgelehrter. Die Miniatur unterscheidet sich also fast in allen Einzelnheiten von dem aus der Katharinenkirche zu Köln stammenden, Stephan Lochner zugeschriebenen Bilde der Darstellung in Darmstadt. Die Auferstehung (Abb. 7) zeigt, wie Jesus durch den verschlossenen Deckel hindurchgeht, weil sein Leib vergeistigt ist. Die vier das Grab umgebenden Soldaten sind mit besonderer Sorgfalt behandelt. Sollte der Maler nicht hier ein französisches oder ein italienisches Vorbild benutzt haben? Auch für die letzte Miniatur, worin Gott Vater thront, während Engel ihm Schwert und Zepter halten (Abb. 8), ist mir kein analoges Kölner Vorbild bekannt.

Die Farbengebung ist viel leichter und feiner als in den Tafelgemälden der Kölner Schule jener Zeit, weil der Miniator den sanften Schimmer des geglätteten Pergamentgrundes benutzt, um seinen Werken Glanz zu geben. Er bevorzugt ein mit viel Weiß gemischtes, dünnflüssiges Blau, verwendet feines Lackrot, Lila und etwas Feuerrot, dann helles Grün und lichtes Orange mit Gelb.

[10]) Aldenhoven Tafel 30; Clemen und Firmenich Tafel 32.



5.



6.



7.



8.

Abb. 5—8. Miniaturen aus einem Stundenbuche des Fürsten zu Salm-Salm.

Die Trachten seiner Figuren sind einfach. Nie erscheint Maria in glanzvollen Gewändern oder gekrönt. Statt der koketten, aus den feinsten Stoffen verfertigten, ausgerandeten oder gewellten Kopfschleier anderer Kölner Bilder finden wir schwere, über den Kopf gelegte Manteltücher (Abb. 4, 5) und linnene Kopfbedeckungen (Abb. 2). Ein einfacherer, bürgerlicherer Zug geht durch das Ganze.

Wo werden die Gebetbücher von Anholt und Darmstadt entstanden sein? Die bis dahin angegebenen Merkmale weisen hin auf Köln, in Köln aber auf eine größere Werkstätte. Daß sie mehrere Leute beschäftigte, daß sie längere Zeit bestanden haben muß, erhellt aus den Verschiedenheiten der Miniaturen und der Verzierungen beider Bücher, die sicher nicht die einzigen Erzeugnisse derselben sind. Herr Maler Cremer zu Düsseldorf besitzt in seiner großen Sammlung mittelalterlicher Miniaturen mehrere reich ornamentierte Blätter, die sicher aus dieser Werkstatt hervorgingen.

Zwei weitere Umstände treten hinzu, um auf die richtige Spur zu leiten. Einerseits sind die Ornamente mit mehr Liebe und Talent behandelt als die Miniaturen. Letztere weisen nicht auf eigentliche Maler hin, sondern auf dilettantisch geschulte Leute, die hier und dort aus älterer und jüngerer Zeit, aus dieser oder jener Gegend verwerten, was ihnen gerade paßt. Sie machen als Eklektiker nicht nur in Köln, sondern auch in den Niederlanden und in Westfalen Anleihen. Zweitens ist die Schrift enge verbunden mit den Miniaturen und mit den Ornamenten. Alle Miniaturen unserer Handschrift stehen in Initialen. Über und unter ihnen haben die Miniatoren je zwei Zeilen für den Text so ausgespart, daß sie auch die Schreiber sein müssen.

In Köln passen alle diese Merkmale nur auf die Insassen des Hauses zur heiligsten Dreifaltigkeit und zum hl. Erzengel Michael im Weidenbach. Seine Kanoniker gehörten zur Familie der Fraterherrn, welche Gerhart Groot von Deventer besonders auch in Münster und Wesel eingeführt hatte. Um das Jahr 1417 kamen sie nach Köln; 1440 erwarben sie dort das Haus im Weidenbach; 1449 wurde ihnen ihr Besitz vom apostolischen Legaten für Deutschland bestätigt. Im Jahre 1475 nahm Kaiser Friedrich sie in seinen besondern Schutz, weil sie so erbaulich lebten, ohne persönlichen Besitz blieben, aber ihren Lebensunterhalt mit ihrer Hände Arbeit verdienten und zwar in Köln besonders durch Schreiben und Ausstattung von Handschriften. Sie waren so fleißig, daß in einer Sammlung der Hausgebräuche einer niederrheinischen Kanonie gesagt wird, wenn vorgelesen würde, sollten die Hörer, um keine Zeit zu verlieren, die Linien ziehen, für die später zu schreibenden Buchstaben. Mit dem durch Bücherschreiben erworbenen Gelde erbauten sie sich zu Köln im Jahre 1490 eine neue Kirche.[11])

Für die Pfarrkirche der hl. Brigida zu Köln schrieben sie 1504 ein „großes neues Gradual". Noch im Jahre 1580 aber erneuerten sie für dieselbe ein „altes Meßbuch" und schrieben sie auf Pergament den ersten, den winterlichen Teil eines neuen „Mißboich", das auch „Sankboich" genannt wurde. Es war ein Graduale. 1588 wurde unter Leitung des „werdigen Herrn Heinrich R. zu Weidenbach" der zweite Teil vollendet. Beide Teile sind 1803 nach Groß Martin gekommen, wo sie noch jetzt sich befinden.[12])

Einstweilen mögen diese Notizen genügen, um zu zeigen, daß in jener Kanonie fleißige Schreiber und Miniatoren tätig waren. Als eine ihrer frühesten Leistungen möchte ich das Stundenbuch des Fürsten Salm ansehen. Einen sichern Beweis für diese Ansicht bietet das bis dahin Ausgeführte freilich noch nicht. Durch weitere Erforschung der Wirksamkeit der Weidenbacher Kanoniker wird dieser Beweis hoffentlich bald sich herstellen lassen.

Stephan Beissel S. J.

---

[11]) Gelenius, »De admiranda magnitudine Coloniae.« Coloniae (1645) p. 450 s. — Winheim »Sacrarium Agrippinae« Coloniae (1736) p. 146 s. — F. v. Mering und Reischert, »Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln.« Köln (1844) II, 134 f. — Serapeum, Zeitschrift für Bibliothekwissenschaft IV, (1843) 23; XXI (1860) 183 f. Die Vorschriften der Regular-Kleriker über das Anfertigen von Handschriften — Grube, G. Groote 25 f. — „Die literarische Tätigkeit der Windesheimer Kongregation", »Katholik« N. F. XLV (1881) 42 f.

[12]) Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein XLV, 123 und 135; L, 77; LXXI, 179. Herr Pfarrer Ditges teilt mir mit, daß zwei große Chorbücher von St. Cunibert zu Köln durch Inschriften als Arbeiten der Kanoniker in Weidenbach beurkundet sind. Sie stammen aus den Jahren 1533 und 1553.

Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande.[1])

(Mit 6 Abbildungen und Tafel II.)



Mittelalterliche Wandgemälde hat keine Provinz Deutschlands in so langer kontinuierlicher Reihe bedeutsamster Schöpfungen aufzuweisen, als die rheinische; (auch die durch Konstanz] bevorzugte südwestliche Ecke nicht ausgenommen). Zum geringeren Teil waren sie schon vor der Mitte des letzten Jahrhunderts bekannt, zumeist sind sie erst in den letzten Jahrzehnten aufgedeckt. Einzelne

Abb. 1. Königsfigur in der Unterkirche von Schwarzrheindorf.

neue Funde [Reichenau, Goldbach, Burgfelden (wie Brauweiler, Schwarzrheindorf, Linz) waren längst restauriert, andere (wie Knechtsteden,

[1]) Von Paul Clemen (Publikation XXV der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde). Tafelband in größtem Folio im Format 64 × 49 *cm* mit 64 Tafeln, deren 20 im farbiger Wiedergabe, die übrigen in einfarbigem Lichtdruck oder Lithographie. In fester, vornehmer Leinwandmappe mit feiner Titelpressung. — Der dazu gehörige Textband in Quartformat mit 15 Tafeln und etwa 130 Text-Illustrationen wird in Jahresfrist nachgeliefert werden. Verlag von L. Schwann in Düsseldorf. Preis für Tafelband und Text 75 Mk.

Boppard, Limburg, Köln: St. Marien - Lyskirchen und St. Kunibert) später, weitere (wie Essen, Köln: St. Gereon, St. Pantaleon, Bonn, Andernach) zuletzt. Daß die letzten Restaurationen, die durchweg unter sachverständiger Leitung mit weiser Beschränkung und großer Sorgfalt vorgenommen sind, das bessere Zeugnis verdienen, unterliegt keinem Zweifel. Vom archäologischen Standpunkte aus sind natürlich die Wandmalereien zu bevorzugen, die unberührt geblieben sind von der restaurierenden Hand, aber diese sind in verschwindender Minderzahl, und werden auf die Dauer sich nur behaupten können in den fast ganz außer Gebrauch befindlichen Räumen, wie in den Krypten (Emmerich und Köln: St. Marien), in der Luciuskirche zu Werden, kaum noch im Westchor zu Essen. Ein Glück, daß nicht nur diese, sondern fast alle im letzten Jahrzehnt aufgedeckten Wandgemälde vor irgendwelcher Berührung, von kundigen Zeichnern aufgenommen, mithin als zuverlässige Urkunden zu betrachten sind, als solche zumeist im engsten Zusammenhange mit der Denkmälerstatistik der Rheinprovinz gewonnen. — Dem Leiter derselben, Provinzialkonservator Prof. Dr. Clemen schienen sie ganz besonderer Beachtung und Fürsorge würdig, so daß alle diese, auf Kosten der Provinz genommenen Kopien einen überaus wertvollen Schatz bilden, dem einstweilen wenige Reste noch fehlen (wie die von Köln: St. Severin, Steinfeld, Gerresheim). — Daß aus dieser wichtigsten Abteilung des Denkmälerarchivs von dessen Vorsteher eine Auswahl getroffen ist für die Veröffentlichung, gereicht zur höchsten Ehre dem unermüdlichen Verfasser, der sie veranstaltet hat, wie dem großmütigen Spender, Herrn Geheimrat Emil vom Rath, der sie ermöglicht hat. — Der I. Band, der die romanischen Wandmalereien umfaßt, besteht in 64 Tafeln mit kurzem Vorwort und knapper Beschreibung der Einzeltafeln, denen der umfängliche Text noch in diesem Jahre folgen soll.

Läßt man die Tafeln, die durch Lithographie, Lichtdruck, Chromolithographie, Farbenlichtdruck und Dreifarbendruck entstanden sind, Revue passieren, so ist der Eindruck der Echtheit ein sehr verschiedener. Am glattesten erscheinen die lithographierten Umrißzeichnungen, die sich für die von der Restauration am stärksten ergriffenen Partien empfahlen; am treuesten wirken die durch Lichtdruck wiedergegebenen Photographien, bei

Abb. 2. Hl. Legionär im Hochchor von St. Gereon zu Köln.

denen stellenweise beigefügte Konturen dem Verständnis nachhelfen. Der Farbenlichtdruck auf gekörntem Papier wirkt etwas flau bei stark restaurierten Gemälden, desto kräftiger bei besser erhaltenen, wie die in Emmerich und Köln: St. Gereon, während der Dreifarbendruck der Glanzkartons dem derben Charakter der Wandgemälde nicht recht entspricht. — Im Überblicke ergeben sich bald die für die Zusammenstellung der Tafeln maßgebenden Gesichtspunkte, die archäologischer, ästhetischer, praktischer Art sind.

Wie sich im Rheinlande aus den klassischen Reminiszenzen für die Wandfiguren die malerischen Formen zum Unterschiede von den Miniaturen ergeben und entwickelt haben in selbständiger Entfaltung, wie im Anschlusse an byzantinische



Abb. 3.
St. Christophorusfigur im Münster zu Bonn.

Vorbilder, ist von großer Bedeutung für die Geschichte der Kunst. Wie unter dem Einflusse einzelner Schulen diese Formen in wechselnden Strömungen zu hohen ästhetischen Werten gediehen sind, ist sehr lehrreich. Daß hierbei die ornamentalen, zumeist einfassenden Einzelheiten, im Banne der Architekturformen, wie rein dekorativer Motive, zu eminenten Ergebnissen geworden sind, ist von phänomenalem Wert. In den Einzelbildungen, wie in der Zusammensetzung architektonischer wie koloristischer Raumverzierung liegen wertvolle Beiträge zur Innendekoration der alten wie der neuen Baudenkmäler, mithin höchst schätzbare Winke nicht nur für die Kirchenmaler, denen große Aufgaben gestellt werden, zu-

meist ohne dem notwendigen Verständnisse zu begegnen.

Gewiß haben auch die alten Wandmaler es an Mißgriffen, zufälligen, wie gewohnheitsmäßigen, nicht fehlen lassen. Einzelne ihrer Ornamente sind schwer und schwulstig, manche ihrer Figuren sind verzerrt und klobig, ihre Farbentöne zuweilen hart und schreiend. Aber trotzdem darf für ihre Verzierungen, mögen sie die Flächen beleben oder die Wulste bedecken, mögen sie als Friese die Bögen einfassen, die Leibungen markieren, die Zonen scheiden, eine gewaltige Phantasie, eine wunderbare Mannigfaltigkeit der Linienführung, ein staunenswerter Farbensinn in Anspruch genommen werden, so daß kaum eine andere die leicht einzelne Partien als Löcher erscheinen lassen, sind durchweg vermieden, und bei den Ornamenten wie bei den Figuren bewährt sich die selbständige Künstlerhand in der Freiheit, mit der die Linien gezogen, die Lichter herausgeputzt sind. Auf diese Weise ist trotz der bescheidenen Farbenskala eine mannigfaltige Wirkung erreicht, und es bedurfte nicht des alles versöhnenden Goldes, um Harmonie zu schaffen.

Nirgendwo treten diese Vorzüge stärker und geschlossener zutage, als in den romanischen Wandmalereien der Rheinprovinz; man braucht sie nur mit den in den nördlichen Ländern zahlreich erhaltenen, zumeist handwerksmäßigen Erzeugnissen, sowie mit manchen





Abb. 4—5. Details der Aufsenbemalung an der Stiftskirche zu Carden.

Epoche der Kunstgeschichte über einen so reichen, zugleich so einheitlichen Formenschatz verfügt, als gerade die romanische, besonders die Übergangs-Periode. Auch den figürlichen Schöpfungen dieser Zeit darf nicht nur ein ernster Inhalt, sondern auch ein großer, dekorativer Wert zuerkannt werden: vortreffliche Eingliederung in die Architektur, freie Bewegung, erhabener Ausdruck. Die Farben sind hinsichtlich der Technik dem landesüblichen Steinmaterial, hinsichtlich der Töne den allgemeinen wie den lokalen Lichtverhältnissen angepaßt, klar und bestimmt, systematisch und doch nicht schablonenhaft, so daß ungesunde Mischungen kaum begegnen, trotz aller Verschiedenheiten. Auf lichte Wirkung sind die Farben durchweg berechnet, daher die Lasurtöne bevorzugt, die den Zusammenhang mit der Wand wahren. Deckende Lokalfarben, süddeutschen Überresten zu vergleichen, um ihre grundsätzliche Superiorität zu erkennen. Es ist daher als ein besonderes Glück zu betrachten, daß gerade sie in ungewöhnlicher Anzahl sich erhalten haben, dem Wesen nach auf ein Jahrhundert sich beschränkend (etwa 1150—1250), aber doch bis ins IX. Jahrh. zurückreichend (wie bis zum Ende der gotischen Periode vorschreitend, die indessen dem II. Bande reserviert sind).

Solche Fülle des Stoffes im Bunde mit dem künstlerischen Werte jedes einzelnen Gliedes ist ein anvertrautes Gut, das Pflichten auferlegt wie der Erhaltung, so der Mitteilung, die zugleich Fruktifizierung bedeutet. Diese bisher gewiß nicht verkannten, aber doch nur teilweise erfüllten Pflichten finden jetzt mit einem Schlage ihre Lösung durch ein Werk, das einzig ist in seiner Art, indem es die

ganze lange und mannigfaltige Entwicklungsreihe durch eine Folge von Tafelbildern zusammenfaßt, die hinsichtlich der Aufnahmen und ihrer Wiedergabe die Grenze des Erreichbaren bezeichnen. Der eigentliche Führer durch dieselben wird erst mit dem Textband erscheinen, von dem erschöpfende Aufklärungen erwartet werden dürfen. Sie werden sich ohne Zweifel beziehen auf die Einflüsse, unter denen jene entstanden, auf die Richtungen, die in ihnen vertreten sind, auf die lokalen Verhältnisse, die für die Auswahl des Bilderkreises (Schwarzrheindorf, Brauweiler, Köln: St. Gereon, St. Maria-Lyskirchen, Linz usw.) bestimmend waren. Auch aus der Eigenart der Ornamente, der Farbenwahl usw. werden sich mancherlei Kombinationen ergeben. Daß für das ganze, an Großartigkeit nicht übertroffene System der romanischen Innendekoration ausgiebige Belehrung zu erwarten ist, beweisen die Farbentafeln von St. Severi in Boppard, dem Dom in Limburg, der Stiftskirche in Andernach mit ihrer Wiedergabe ganzer Wand- und Gewölbefelder, einschließlich der Borten- und Rosetten-Muster. Hier werden also nicht nur die Archäologen, Symboliker, Kunst- und Kulturhistoriker, sondern auch die Maler und Techniker reichlich ihre Rechnung finden.

Mit den Resten der Malerei des IX. und X. Jahrh. im Aachener Münster beginnen die Darstellungen, und das XI. Jahrh. tritt sofort in die Schranken mit St. Lucius zu Werden, wo die klassische Tradition noch fortwirkt in derben Gestalten, mit dem Westchor in Essen, wo byzantinische Vorbilder die feinen, vornehmen Gebilde beherrschen. Die imposante Serie selbständiger Schöpfungen eröffnet um die Mitte des XII. Jahrh. der Westchor von Knechtsteden, dessen große Darstellung in Zeichnung und Farbenstimmung enorm abweicht von der gleichzeitigen in Emmerich mit ihren schweren gotisierenden Tönen, wie von der in St. Maria im Kapitol zu Köln mit ihren feinen Konturen und zarten Farben. — Während ebenfalls um die Mitte des XII. Jahrh. Schwarzrheindorf mit seinen gewaltigen Zyklen (denen

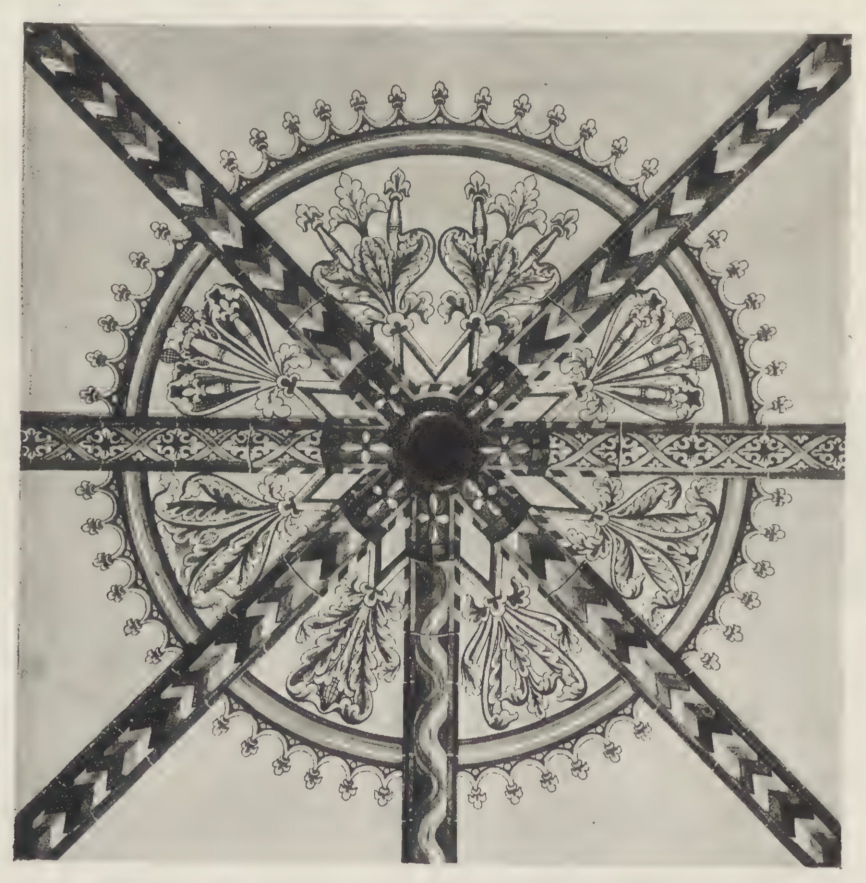


Abb. 6. Ornamentale Gewölbemalerei im Dom zu Limburg.



Abb. 7. Kreuzigungszene in der Taufkapelle von St. Kunibert zu Köln.



die hier Abb. 1 erscheinende Königsfigur entnommen ist) französischen Einfluß zeigt, verraten die gleichzeitigen drei herrlichen Legionär-Gestalten im Hochchor von St. Gereon zu Köln (Abb. 2) bei antikisierenden Reminiszenzen große Selbständigkeit des Entwurfs. — Der Kapitelssaal in Brauweiler und das Querschiff in Essen liefern die Fortsetzung mit ihren großen inhaltreichen Szenen voll reicher Phantasie; und St. Peter in Bacharach mit seinen jugend- und farbenfrischen Bildern bringt das XII. Jahrh. zum Abschluß. — Das Münster in Bonn eröffnet das XIII. Jahrh. mit seinem von Frankreich beeinflußten, daher schon stark gotisierenden Christophorus (Abb. 3), während um dieselbe Zeit Boppard mit seinem großen, in Zeichnung und Färbung musterhaften Dekor stilistisch zurückbleibt. Daß in dieser Periode auch den Außenwänden die Bemalung nicht vorenthalten wurde, beweisen die Kirchen von Carden und Sayn (Abb. 4 u. 5). — Im Beginn des XIII. Jahrh. tritt Köln von neuem in den Vordergrund durch die zeichnerisch vollendeten Darstellungen in St. Pantaleon (die ihren Vorläufer auf den Emails des Maurinusschreines haben), wie im Dekagon von St. Gereon, um sich hier ein halbes Jahrhundert hindurch in ebenso umfassender wie eigenartiger Tätigkeit zu behaupten. — Inzwischen entfalten die Liebfrauenkirche zu Andernach, die Pfarrkirche zu Linz, am meisten der innerlich wie äußerlich mächtig gegliederte Dom zu Limburg in seiner großartigen Wand- und Gewölbedekoration (Abb. 6) eine imposante Pracht. — Der schöpferische, wuchtige Meister, der die kirchliche Wandmalerei in Köln (vielleicht nicht die profane, wie auf Tafel 52) während des zweiten Viertels des XIII. Jahrh. beherrscht, ist namentlich in der Taufkapelle von St. Gereon, und in Maria-Lyskirchen vertreten, auch in St. Severin, in der ehemaligen Matthiaskapelle (Zeitschr. für christl. Kunst, II, 89—94), wie in St. Kunibert; hier bezeichnet aber die Kreuzigung der Taufkapelle (Abb. 7) einen kleinen Rückgriff in die byzantinische Manier, wie sie sich im Sächsischen schon etwas früher geltend gemacht hatte.

Mit dieser Tafel 64 schließt das Werk, so daß also die hochbedeutsamen (immerhin noch etwas romanisierenden) Chorgemälde der Pfarrkirche zu Nideggen schon für den II. (bis zum Ende des Mittelalters reichenden) Band reserviert bleiben, dessen Herausgabe bereits gesichert ist durch denselben Stifter.

Ungewöhnlich groß dürfte der Interessentenkreis für dieses lange erwartete monumentale Werk sein, das nicht seinesgleichen hat und vielen Bestrebungen bzw. Bedürfnissen, theoretischen wie praktischen, entgegenkommt. — Möge dem Aufgebot an Arbeit und Opfern der Erfolg nicht fehlen! Schnütgen.

Ein Rückblick auf die „moderne Kunst“
in der internationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf 1904.

IV.



In Betrachtung der heiligen Bücher alten Testamentes erscheinen vor uns als Repräsentanten vieler, die Gestalten Mosis, des von Gott bestimmten Führers und Erretters (II. B. Mos. 3, 2 u. w.), eines Melchisedech, des Priesters Gottes, des Allerhöchsten (I. B. Mos. 14, 18), Davids, des frommen Königs, großen Büßers und unsterblichen Sängers, und Elias, des Propheten und Eiferers vor dem Herrn, der auf Geheiß und in der Kraft Gottes einst dahinschritt zum Berge Horeb (III. B. d. Kön. 19, 8), und vernehmen dann des weiteren die Worte aus dem ‚Buche der Weisheit‘ (16, 20): „Du nährest Dein Volk mit Engelspeise und gibst ihnen Brot vom Himmel.“ — „Wie hast Du Deine Huld gemehrt, o Gott!“ — hebt der Psalmist an, „sind doch die Menschenkinder voll der Zuversicht im Schatten Deiner Flügel (im Hebr. „Deiner liebevollen Ratschlüsse“). Sie werden trunken von dem Überflusse Deines Hauses, und mit dem Strome Deiner Wonne tränkst Du sie.“ (Ps. 35, 8, 9.) „Die Armen werden essen und sich sättigen und Preis dem Herrn singen, die Ihn suchen; es werden leben ihre Herzen ewiglich.“ (Ps. 21, 27.)

Gedenken wir nur der wenigen hierdurch geweckten Erinnerungen, dann ist und bleibt doch die erste Bedingung bei solchen Darstellungen: Würde und Hoheit! und es wird uns dann leicht sein, bei noch so großer Anlehnung an die Natur, den Gegenstand so zu durchgeistigen, daß sie — auch bei

aller Einfachheit — in erhabener Schöne erglänzend, Bilder voller Milde, Kraft und Lieblichkeit werden, die uns hinaus über das Alltägliche, über unsere Sphäre hinaus erheben. — Dies sind im Grunde Forderungen so natürlicher Art, — eben weil es sich hier um etwas Übernatürliches handelt, — daß es uns unerfindlich ist, wie diese unbeachtet gelassen werden konnten! —

Zu dieser Außerachtlassung tritt aber noch eine weitere merkwürdige Erscheinung, welche durch die schon seit Jahren beobachtete Stetigkeit und Beharrlichheit ihrer Durchführung uns ein beabsichtigtes Vorgehen verrät. Diese Erscheinung ist um so rätselhafter, weil der sich darin kundgebende Irrtum — der als solcher doch für jeden nur halbwegs gebildeten Menschen zutage liegt — mit dem Anspruche: ernst genommen zu werden, auftritt, obgleich es doch nur eine ganz unzeitgemäße — keineswegs arglose — aber eine höchst einfältige Koketterie ist! — Wenn sich frühere Jahrhunderte solche „Zeitverstöße" oder „Zeitverwechslungen" erlaubten, dann können wir das mit guten Gründen entschuldigen, heute ist ein solcher konsequent durchgeführter Anachronismus in Architektur und Gewandung aber keine entschuldbare Einfalt mehr, sondern ein schuldbares Darbieten erborgter Reize: um aufzufallen und zu erobern! und wessen macht sich diese Kunst dadurch schuldig? Sie wird zur Buhlkunst! —

Wir hoben schon vorhin hervor, daß es möglich und auch statthaft sei, den Kunstgebilden — wie des öfteren schon bewiesen worden — ein gewisses nationales Gepräge zu geben, insoweit die Übersetzung den berechtigten Traditionen nicht entgegen ist. Letzteres muß nachdrücklichst betont werden, weil auch wir die Pflicht haben, den Zusammenhang der Überlieferungen, die heute mehr denn je gefährdet scheinen, sichtbar und deutlich für die uns Nachfolgenden zu erhalten. — Im vorliegenden Falle sei daher auf die Wiegestelle der Menschheit und des Christentums hingewiesen, durch die wir uns erneut gen Sonnenaufgang geführt sehen, dorthin, wo sich im fernen Oriente die letzten Fasern unserer Stammeswurzeln tief und lebenskräftig eingesenkt finden. Auch hat schon Seneca in Medea — Akt II, V. 371 bis 379 — mit Rücksicht auf den Ursitz der Germanen gesagt:

„Indus gelidum potat Araxin, Albin Persae
Rhenumque bibunt."

Und was ihm noch durch deutliche Überlieferungen bekannt war, was uns durch spätere Forschungen erneut bestätigt werden mußte, zeigt sich nicht etwa nur in vereinzelten, mehr als zufällig erscheinende Spuren verwandter Beziehungen, vielmehr sind diese ehemaligen Verbindungen mit der ursprünglichen Heimat noch von so sprechender Deutlichkeit und greifen so tief in das gesamte Kulturleben der germanischen Völker, daß eine Außerachtlassung dieser Erscheinungen für den Geschichtsmaler um so bedauerlicher ist, weil er sich dadurch nicht allein seinen Gedankenkreis künstlich beschränkt, sondern seine Arbeit wesentlicher Vorteile beraubt. — Schon im Jahre 1899 habe ich auf diese Tatsachen in meinen «Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei» hingewiesen, deutlicher noch in der vom Jahre 1902 datierten umfassenderen Arbeit: »Zur Ölmaltechnik der Alten«.

Die im angeregten Falle sichtlich geflissentliche Außerachtlassung dieser Urtraditionen, die den alten Mexikaner[47]) gleich uns gen Osten wiesen, wie sie den Chinesen[48]) von

[47]) Man sehe hierzu: »Die Entdeckung und Eroberung von Mexiko« — nach des Bernal Diaz del Castillo gleichzeitiger Erzählung bearbeitet von der Übersetzerin des Vasari; mit Vorwort von Karl Ritter (Hamburg und Gotha, 1848), Bd. I, Buch IV, Kap. 10, S. 208, wo bei einer Unterredung zwischen Cortes und dem Monarchen im Palaste zu Mexiko, Motecusuma bemerkt: „. . . . wohl haben meine Botschafter mir die Lehre von Deinem Gotte und von dem Kreuze hinterbracht, die Du in allen Ortschaften verkündest. Wir haben es still vernommen, weil wir unsere Götter, die schon unsere ältesten Vorfahren anbeteten, für stark und gut halten. Die Eurigen mögen es auch sein, darum wollen wir nicht streiten. Auch wir glauben, daß die Welt vor Urzeiten erschaffen ist, **glauben überdem, wie ich Dir schon einmal sagte,*) daß Ihr die seid, deren Erscheinen unsere Ahnen weissagten.**

[48]) Bei Lüken, »Die Traditionen des Menschengeschlechts usw.« (Münster, 1856) lesen wir § 69 des III. Buches, erstes Kapitel, S. 324 u. w.: „. . . Wir finden dort nämlich deutliche und sichere Anzeichen, daß die Chinesen seit uralten Zeiten die Ankunft eines großen Heiligen erwarteten, und — was auf den ersten Blick noch auffallender erscheint — daß sie glaubten, daß dieser Heilige im Westen erscheinen sollte. — „Die Völker erwarten den

*) Bei einer vorhergegangenen Begegnung (Kap. 9) fallen nämlich die Worte: „ Nun sagt Ihr, Ihr kämet von Sonnenaufgang . . ." Worauf Cortes in seiner Erwiderung bemerkt: „Wirklich stammen wir aus einem Lande, welches gegen Sonnenaufgang liegt . . ."

Westen her das Heil erwarten hießen, somit aller Menschen Blicke auf die Urstätte der Menschheit und den Schauplatz des großen Erlösungswerkes richten ließen, diese absichtliche Außerachtlassung nötigt uns, wenn auch nur durch einen vereinzelten Hinweis, jene Tatsache in die Erinnerung zu rufen. — Da ich zu Künstlern und kunstbegeisterten Frauen und Männern spreche, so will ich meinen Beweis nicht etwa den Untersuchungen eines Claus Celsius, noch jenen unseres Johann David Michaelis entnehmen, welche selbst die nahen Beziehungen zwischen dem Persischen und Schwedischen nachgewiesen,[49]) vielmehr sei hier an eine der schönsten Stellen des „Buches der Bücher" angeknüpft, deren Übertragung, wie bei den Griechen und Römern, so auch bei den Nordgermanen und — vielleicht kaum bewußt, nur innerem, eingeborenem Drange folgend — sich selbst noch hin bis in unsere klassische Periode fortgesetzt zeigt.

Zu diesem Behufe sei hier mit besonderer Berücksichtigung von Luthers Erklärung nur an die ersten einleitenden Zeilen des herrlichen Abschiedsgesanges Mosis[50]) an die Israeliten erinnert (5. B. Mos. C, XXXII).

Heiligen", sagte Mongthe, „wie eine welkende Pflanze die Wolken und den Regen." (Vgl. Mem. con. les Chinois. t. 9, p. 385.) Weiterhin sehe man die Übersetzung des Tschung-yung, d. i. „die rechte Mitte", — ebend. t. 1, p. 487, 475, 477—478, wo es beispielsweise heißt: „O wie erhaben sind die Wege des Heiligen! Seine Tugend wird die Welt umfassen, wird alles lebendig machen, wird alles beseelen und sich bis zum Tien (Gott des Himmels) erheben. Welche große Laufbahn wird sich uns eröffnen! Welche neue Gesetze und Verpflichtungen! Welche hehre Zeremonien und Feierlichkeiten! Aber wie sollen wir sie beobachten, wenn man nicht anfangs uns davon das Vorbild gibt? Seine Ankunft allein kann uns dazu vorbereiten, kann uns seine Erfüllung erleichtern. Daher der Spruch aller Jahrhunderte: Die Wege der Vollkommenheit werden nur besucht werden, wann der große Heilige sie wird durch die Spur seiner Füße geweiht haben." — Daß der wahre Heilige im Okzident erscheinen würde, ist auch ein Ausspruch des Konfuzius. Und diese Worte des chinesischen Weisen finden sich, nach Abel Rémusat, wirklich im She-wen-lui-thsiu (Kap. 35); im Chan-thang-she-khao-tching-thi (Kap. 1) und im Linï-theu-thsio-nan-chu.

[49]) M. s. S. 217 bei Cremer, »Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei«. (Düsseldorf 1899.)
Ferner bei demselbeu Autor, »Zur Ölmaltechnik der Alten« (Düsseldorf, 1902), S. 221—225.

[50]) In seinem »Blumen althebräischer Dichtung« gibt ihn uns D. Karl Wilhelm Justi, Superintendent, Konsistorialrat und Prof. zu Marburg (Gießen, 1809) wie folgt:

1. „Ihr Himmel, horchet; ich will singen!
Vernimm's, o Erde, was mein Mund verkündet!
2. Wie Frühlingsregen träufle mein Gesang,
Es fließe, wie der Tau, mein Lied;
Wie Regenschauer auf das zarte Grün,
Wie Wolkenträufeln auf das Kraut!
. . . ."

und bemerkt dazu in seinem 1816 zu Marburg erschienenen Werke: »Nationalgesänge der Hebräer«, S. 111 u. w., Vers 1: „Himmel und Erde sollen Zeuge dessen sein, was Mose verkündigen will." „Omnes creaturas testes invocat", sagt Luther bei dieser Stelle. Sie sollen es bezeugen, wie wohlmeinend er sein Volk vor dem Unglücke gewarnt habe, das in Zukunft es treffen würde, wenn es seinem Schutzgott Jehova untreu werden sollte. Ähnliche feierliche Aufforderungen findet man Jes. I, 1; auch bei Virgil in der Aeneide, 12 Ges. V., 176, wo es heißt:

„(Hierauf fleht mit gezogenem Schwert der fromme Aeneas:)
V. 176: Jetzt, o Sol, sei Zeuge dem Betenden, du auch, o Land hier,
Dessenthalb ich so viele der Müh'n zu durchdulden vermochte,
. . . ."

Weiter heißt es V. 196, 197:

„. . . . . Da erwidert Latinus, die Rechte
V. 196: Sternwärtshaltend, zum Himmel den Blick: Dies alles, Aeneas,
V. 197 Schwör auch ich bei der Erde dir zu, beim Meer und den Sternen,
. . . ."

Und bei Homer: Ilias, Ges. III, V. 276 fg.:

„. . . . . . fleht Agamemnon empor mit erhobenen Händen:
Vater Zeus, ruhmwürdig und hehr, du Herrscher vom Ida!
Helios auch, der alles vernimmt, und alles umschauet!
Auch ihr Ström', und du Erd', und die ihr drunten die Geister
Ruhender Menschen bestraft, wer hier Meineide geschworen!
Seid uns Zeugen ihr all', und bewahrt die Schwüre des Bundes!
. . . ."

Was aber die gesamte Kunst dem Morgenlande dankt, zeigt sich am deutlichsten und übersichtlichsten in der Geschichte der christlichen Kirche, die auch von solchen, die ihr nicht mehr angehört, zum öfteren als die einzige Retterin und Hüterin der antiken Traditionen beim Zusammenbruche der alten Reiche gefeiert worden ist. Wie sie dann die ihr zugefallene Kulturarbeit für die Menschheit fortgesetzt, das lehrt auch die allgemeine Geschichte. — Diese aber zu hören, ist daher bei Darstellung solcher Gegenstände Pflicht! und recht bedauerlich ist es, wenn sich zu der schon so ungenügenden

Technik auch noch die für den Künstler so notwendige wissenschaftliche Ausbildung als nicht zureichend zu erkennen gibt! Denn wozu sind uns denn die alten Schriftsteller in so mühevoller Weise durch so viele, viele Jahrhunderte hin erhalten worden? Doch wohl nicht etwa, um die Sammelwut der Büchernarren zu befriedigen oder staubbedeckt die Regale der Bibliotheken zu füllen? Gewiß sind sie uns doch wohl nur darum erhalten geblieben, daß wir sie studieren und beherzigen sollen, was die Alten einst schon an weisen Lehren und Mahnungen ererbt haben. Deshalb sollte gerade der Künstler die Dichter gerne zur Hand nehmen, und ganz besonders dann, wenn ihm „Hohes" darzustellen vergönnt ist. Erinnern wir uns doch nur an Phidias, von dem uns die Alten berichten, daß er bei Schöpfung seines „Olympischen Zeus" stets jener Schilderung Homers gedacht habe, wo der Mäonide in Gewährung der Bitten der Thetis sagt:

„. . . . zuwinkt mit dunkelen Brauen,
Und die ambrosischen Locken des Königs wallten nach vorne
Von dem unsterblichen Haupt; es bebten die Höhn des Olympos."

Doch nicht allein die Unsterblichen, selbst die Sterblichen umkleideten sie in erhabenen Momenten mit strahlender Hoheit, wie wir dies aus der Odyssee XXIII, V. 156 und weiter erfahren.

„Aber das Haupt umgoß ihm mit Anmut Pallas Athene,
Daß er höher erschien und völliger; . . . .
. . . . , ...
. . . . an Gestalt Unsterblichen ähnlich."

Fast ebenso ladet ein anderer verwandter Genius unseres Dichters, Ossian, die Hügel und Ströme zu Hörern seiner Gesänge ein:

„Kommt mit euren Strömen,
Hügel Kona's lauschet
Ossians Stimme!"

Um das Erfrischende auszudrücken, was dieses: „was mein Mund verkündet", bezeichnen soll, sagt Justi, habe ich Frühlingsregen übersetzt. Klopstock hat dies schöne Bild in der Messiade (III. Ges.) benutzt, wenn er singt:

„Wie vom Hermon der Tau, wenn der Morgen erwacht ist,
Träufelt — —
Also fließet die liebliche Rede vom Munde Philippus."

Bei Ossian heißt es:

„— — — — Bardengesang ergeußt,
Wie Tau, sich über des Heeres Wiederkehr!"

Deshalb sei der Meister des „Christusbildes" dringlichst an das Herdersche Wort aus „Licht und Liebe" erinnert:

„Was murrst du, ... und staunst die Welt wie ein dunkles Chaos an? Das Chaos ist geordnet; ordne du dich selbst," — Laß' es auch dir im fernen Osten tagen, und vernimm und beachte, was in dem „Schi-king" der große Kong-tse darbietet, und dir, o Meister, und andern warnend sagt:

Nicht wie dir frommte, schreitest du
Den Spuren nach der hohen Ahnen;
Nicht, wie dir ziemt, bereitest du
Den Enkeln vor des Glückes Bahnen.

Nicht lernen willst du selbst die Kunst,
Durch die dein Ahn die Macht empfangen,
Und hoffest, daß des Himmels Gunst
Sie laß' an deinen Sohn gelangen!"
(Nach Friedrich Rückerts Bearbeitung. [Altona, 1833], S. 313.)

Wir wünschen nun nicht etwa nur, sondern müssen auf das bestimmteste verlangen, daß mit den schon dem Ungeheuerlichen nahe gekommenen Kunst-Experimenten vor der erhabenen Erscheinung unseres Erlösers Halt gemacht werde! — Über das, was hier zu geschehen hat, entscheidet zunächst: wahrhaft religiöses Empfinden — denn „die Religion", sagt Joubert,[50a]) ist die Poesie des Herzens; sie birgt in sich einen Zauber, der unserer Sittlichkeit zugute kommt. Unsere Tugend und unser Glück sind ihr Geschenk;" — dann entscheiden für uns weiterhin die Traditionen in der Kunst, die Beachtung verlangen. Ersteres zu befragen und letzteren nachzuforschen ist daher heilige Pflicht! sie ist eine um so dringlichere, weil es keine Befreiung von dieser Pflicht gibt! Wir haben somit die Kultur- und Religionsgeschichte der Völker zu befragen und zu erforschen, wie sie sich zu dieser Frage verhalten, und dann werden wir finden, daß die Berichte der Vorzeit über „die Einkehr der Götter bei den Menschen" — denn wir wollen nur bei dem besonderen Falle verweilen — alle übereinstimmend lauten. Ob wir uns nun im Süden oder im Norden, im Westen oder Osten umschauen, überall erfahren wir das Gleiche, überall begegnen wir unverändert derselben Anschauung, überall derselben Hoheit der Auf-

---

[50a]) »Essays« von Franz Xaver Kraus (Berlin 1896). II. Jouberts »Gedanken- und Briefwechsel« 1887) S. 47. —

fassung; und wie stets reicher Lohn der Guten Teil ward und wird, so folgt allerorten und zu jeglicher Zeit schwere Bestrafung der Bösen Tun. Dies nur in kurzem Hinweise zu bestätigen, genügt es hier, einerseits an den Besuch des Zeus mit Hermes bei Philemon und Baukis zu erinnern, andererseits der folgenreichen Heimsuchung eines der Asen zu gedenken, worüber uns die „ältere Edda" in „Rîgsmâl" berichtet. Was aber diesen Legenden oder Sagen insbesondere für uns erhöhteren Wert gibt, ist der Umstand, daß noch heute[51]) auf der Europa von Südost nach Nordwest durchziehenden, etappenreichen Völkerstraße gleichgeartete Begebnisse im Volksmunde leben, wodurch die seit Urzeiten fortgesetzt erfolgte Vererbung der Gestaltung der Himmlischen bei ihrer Einkehr unter den Menschen gesichert ist. Unverändert bleibt allerwärts — auch bei sichtlich hervortretender Schlichtheit — eine gewisse fesselnde Hoheit der Erscheinung. Könnte dies auch wohl anders sein? Sind doch Güte und Schönheit in ihrer höchsten Potenz der Inbegriff aller Vollkommenheit und bezeichnen somit die wahre Wesenheit Gottes.[52]) Nirgendwo spricht sich aber der Charakter dieser Erscheinungen Gottes so deutlich aus, wie bei der Begegnung mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus. Denn der Heiland — wenngleich auch unter der Gestalt eines des Weges daherschreitenden Fremdlings — muß den beiden doch außerordentlich sympathisch erschienen sein, daß sie selbst die von einem Fremden gewiß nicht ganz schmeichelhafte Anrede: „. . . O ihr Unverständigen von langsamer Fassungskraft . . ." (Luc. 24, 25) selbst noch freundlich aufnahmen und ihn desungeachtet gar noch nötigten, mit ihnen einzukehren; gestanden sie sich doch auch: „. . . Brannte nicht unser Herz in uns, während er auf dem Wege redete . . ." (ebend. V. 32). —

Kann man sich unter diesen Erscheinungen aber eine Gestalt vorstellen, ähnlich dem Christusbilde aus dem Kunstpalaste, dessen wir vorhin gedachten?

Eine solche Darstellung ist eben unglaublich, wenn man auch nur mit einigem Verständnis und einiger Liebe, die der Glaube gibt, die Bibel gelesen hat. — Sollen wir vielleicht einmal, dies begreiflicher zu machen, — denn eine gewisse Deutlichkeit tut wahrlich not! — etwa mitten heraus das Buch Hiob aufschlagen? Wohin allein schon führt uns dieses! Nehmen wir deshalb nur eine kurze Stelle aus Herders Briefen, das Studium der Theologie betreffend (Th. I, S. 173 d. II. Aufl.): „Was soll ich sagen", hebt er an, „über ein Buch, dessen Aussicht mir bald wie der bestirnte Himmel, bald wie der fröhliche wilde Tumult der ganzen Schöpfung, bald wie die tiefste Klage der Menschheit, vom Aschenhaufen eines Fürsten, die Felsen der Wüste Arabiens hervor, vorkommt? Meine Stimme erliegt, eine einzige Beschreibung Gottes in der Natur oder in seiner Vorsehung, eine einzige Empfindung der Qual, wie sie voll innigster Herzenslaute dieses Buch gibt, geschweige die letzte Erscheinung, wo alles Große und Wunderbare der Schöpfung zusammen tritt, den majestätischen Thron Gottes zu tragen — einen einzigen dieser Züge, nur wie ich ihn empfand, zu preisen. Hier sei mein Stillschweigen Lob, bis Ihnen einmal der Sternenhimmel dieses Buchs aufgeht, und sein tiefes Weh selbst in Ihr Herz tönet." — Und der einst aus der Wetterwolke zu Hiob sprach, ist es nicht derselbe, den wir an der Türe, Eintritt heischend, erblicken? den Milton

„Du Ausflußglanz vom unerschaffnen Glanze"
(»Paradise lost,« B. III.)

[51]) Diese, noch heute im Volksmunde, (bei den Orthodoxen — schism. Griechen — wie den Mohammedanern) fortlebende Sage bezieht sich auf die Entstehung des wildromantisch gelegenen, aus der Tiefe gleich einem Meerauge — sagt Heinrich Renner in seinen Wanderungen durch Bosnien und Herzegovina — durch saftig grünes Gesträuche und tiefgrünen Waldbeständen hervorlugenden, spiegelglatten „Boračko Iezero", des Borke-Sees, und die damit verbundene Gründung von Konjica in Bosnien, im Tale der Narenta, auf dem Wege von Sarajevo nach Mostar. Erstere nennen den heiligen Sava, der die Bewohner der im See untergegangenen Stadt wegen ihrer Ungastlichkeit und mangelnden Nächstenliebe gestraft; kurz bezeichnet ihn — nach Regierungsrat Hörmann — die mohammedanische Bevölkerung als „einen heiligen Mann", der die Bewohner um ihres „verdorbenen Herzens und ihres Geizes" wegen einstmals mit vollständigem Untergange strafte. — (Näheres bei dem oben Genannten [Berlin, 1896], S. 234.) —

[52]) Man sehe »Mythengeschichte d. asiat. Welt« von J. Görres, Bd. II, § 8, S. 347. — »Sermo universal.« § 2 und Crater. — »Hermes ad Aesculap.« § 8. Herod. L. II, c. 64. — Cyrill. adv. Julian.« p. 64.

begrüßt? Jehova, der da ist und sein wird, Adonai, der Herr, Elohi, Gott! des Rede alles Gesprochene so weit übertrifft, sagt der englische Bischof Patrick, wie der lautschallende Donner ein leises Gemurmel!?[53])

Wir bedürfen aber nicht einmal der heiligen Bücher alten Testamentes, um uns in dem hier Gebotenen der Unwürdigkeit einer solchen Darstellung zu vergewissern, und um zu erfahren, was wir in solchem Falle zu erstreben haben. Gehen wir doch nur hin zu den Heiden und Ungetauften, dann werden wir mit Staunen vernehmen, was diesen Völkern von der Uroffenbarung verblieben ist — und unser Herz wird weit werden! — Biltis, der Oberpriester im Tempel zu Sais, fand ihn — „die unteilbare Einheit" — in heil'ger Schrift als: das Urbild (εἰκων), den ersten Gott vor aller Wesenheit, alleinig, den Selbsterzeugten, als den wahrhaft guten Gott genannt, — aber gleichzeitig mit anderen bekennend, daß die menschliche Sprache, weil vergänglich, ungenügend sei, das Vollkommene und Ewige auszudrücken.[54]) — Wie es zu aller Zeit und an allen Orten die Menschheit gedrängt, die Größe, Macht und erhabene Schöne Gottes kund zu geben und zu preisen, beweist uns, wie der Süden so in übereinstimmender Weise auch der Norden. Darum haben wir nicht absichtslos schon vorhin auf des Nordens innige Beziehungen zum Süden hingewiesen. Denn wer sich eingehender mit der Literatur der nordischen Völker beschäftigt, der wird sich gar bald mit Staunen der Übereinstimmung der sich hier kundgebenden Auffassung mit den Traditionen der alten Heimat bewußt werden. F. G. Welcker spricht gerade hierzu im II. Bd., Abschn. 5, seiner »Griechischen Götterlehre« (S. 63) ein beachtenswertes, die Gleichartigkeit und Abänderungen erklärendes Wort: „Natürlich und unausbleiblich war es, daß die frühesten Mythen Ausbildung und Ausschmückung erfuhren. Der Keim oder Kern blieb als das eigentliche Heiligtum; die Ausschmückung oder Entfaltung läßt sich betrachten als vergängliche und sich erneuernde Blüte oder Frucht dieses Keimes . . . . Dies sehen wir

[53]) »Blumen althebräischer Dichtkunst.« Von D. Karl Wilh. Justi. (Gießen, 1809.) Bd. I, S. 106 —

[54]) Görres a. a. O. Bd. II, S. 351, 346 und versch. and. Stellen.

denn auch an fast allen mit den Griechen verschwisterten Nationen im allgemeinen gleich. Die großen Unterschiede liegen in der Natur der Völker, in ihren Schicksalen, Klimaten[55]) und Ländern" . . . Daß deshalb, näher der Hei-

[55]) Auf Irans Höhen aber, sagt Görres, wuchert's viel leichter fort in brutwarmer Phantasie und hüllt alles in den reichsten, glühendsten Farbenglanz; im Norden ohne Glutsonne, wo die Nacht des glanzreichen Sternenscheins entbehrt, wo keine Blumenglocken in tropische Farbenglut getaucht klingen und duften — dort lebt und webt einzig die Erinnerung.*) — In diesem Sinne schreibt auch Herder,**) wo er der Vorstellung des Himmels bei den Völkern gedenkt. Den Zeltbewohnern war, scheint mir's, immer das himmlische Zelt am liebsten. Täglich lassen sie's Gott aufspannen und es am Ende des Horizonts an die Säulen des Himmels, die Berge, befestigen; es ist ihnen ein Zelt der Sicherheit, der Ruhe, einer väterlichen Gastfreundschaft, in der Gott mit seinen Geschöpfen lebet. Andere Orientalen erblickten in dem Himmel eine Feste. Er ward's wegen seiner sapphirnen Gestalt, wegen seines Glanzes, seiner Festigkeit und Schönheit. Endlich dachte man ihn sich als einen Tempel und Palast Gottes, und so ward dieser heilige Azur gleichsam der Fußboden seiner, die Decke unserer Wohnung. — Wie aber erscheint er in der nordischen Mythologie? Die „Edda"***) redet vom Himmel als dem Hirnschädel eines erschlagenen Riesen, und die Erde läßt sie aus seinem Gebein, die Ströme aus seinem Blut entstehen. Anders die Poesie der Morgenländer. Mit welch fröhlichem Blicke überschauet der Dichter im 104. Psalme die Erde! Sie ist ein grüner Berg Jehovas, den er aus den Wassern hob, ein Lustgefilde, das er zur Wohnung so vieler Lebendigen über die Meere befestigte. Es steigen die Berge hervor; nun quillen Brunnen in den Tälern; nun rinnen Ströme zwischen den Bergen — an ihnen versammeln sich die Tiere, an ihnen singen die Vögel und die Ufer decken sich mit der Bäume Grün. — Wahrer und schöner, als Hiob in erhabenen Bildern den Bau der Erde und den Glanz und die Herrlichkeit der Himmel droben schildert:

„Ein Feueranblick, und ein Glanz umher,
So wie der Bogen in den Wolken glänzt
Am Regentage; so war ringsum Glanz.
Den Anblick von Jehovas Majestät
Sah ich und fiel hin auf mein Angesicht,
. . . ."

ist kaum möglich.

*) Näheres bei Cremer, »Untersuch. üb. d. Beg. d. Ölmalerei.« (Düsseldorf, 1899.) S. 216 u. w.

**) »Vom Geist der Ebräischen Poesie«, I. T. (Zur Religion und Theologie.) — 1827. — I. Abteil.

***) Eingehend findet sich diese Gestaltung in »Gylfaginning« (8) gezeichnet, die ungeachtet ihrer ins Mafslose ausschreitenden Phantasie schliefslich doch wieder auf den biblischen Bericht — wenn auch noch so verdunkelt — hinausklingt. Das Verständnis wird uns aber erleichtert und die Herleitung gesichert, wenn wir in Skâldskaparmâl (der Erklärung der dichterischen Ausdrücke in der Skaldenkunst Kenningar (17) einsehen werden. (Simrock, »Edda«, S. 345.)

mat, die Übereinstimmung eine vielseitigere und deutlichere geblieben ist, liegt ja nahe, deshalb beachte man vor allem, den in seinen hundert Perlen, hundert Anrufungen und Lobpreisungen Gottes enthaltenden, mohammedanischen Rosenkranz;[56]) dann auch die „Tausend-Namen-Gebete" in der indischen Tantra-Literatur,[57]) die allen denen zur Lesung und zu rechter Beherzigung empfohlen seien, die erst durch die Ungläubigen und Ungetauften die Segnungen des Glaubens und das Glück der im Wasser durch Christus Wiedergeborenen und Erretteten erfahren müssen! (Schluß folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[56]) »Fundgruben des Orients,« von Jos. v. Hammer. (Wien, 1814.) »Über die Talismanen der Moslimen,« Bd. IV, Heft 2, S. 162.

[57]) »Akademische Vorlesungen über Indische Literaturgeschichte«; von Dr. Albrecht Weber. (Berlin, 1852.) »Die religiöse Lyrik«. S. 193.

Bücherschau.

Konkurrenzen für eine einfache Pfarrkirche, ein Reliquiar und für ein heiliges Grab. Text von Univ.-Prof. Dr. Th. Heinrich Swoboda. (Mit kirchlicher Druckerlaubnis.) Verlag von Martin Gerlach & Co, Wien. (Preis 12.50 Mk.)

„Im Vertrauen auf guten Erfolg" hat man es für angezeigt erachtet, das Ergebnis einer neuzeitlichen Konkurrenz der Öffentlichkeit zu übergeben, hoffend, daß „unsere künstlerisch rege Zeit den hier vorgelegten Entwürfen keine laue Aufnahme, sondern Zustimmung oder Widerspruch bereiten werde". Erstere wird nur vereinzelt erfolgen können, letzterer überwiegend hervorgerufen. Wenn an der Spitze des ungewöhnlich breit angelegten Textes der gewiß wahre Satz verzeichnet steht: „Kirchliche Baukunst ist eben der höchste Ausdruck monumentaler Kunst", und einige Seiten weiter erklärt wird: „nicht das Schlagwort Stilreinheit, sondern die Forderung nach Stilfreiheit ist katholisch begründet: ex praxi ecclesiae", so zeigt der Verlauf der Konkurrenz nur zu deutlich, wie schwer es ist, beide Behauptungen in Einklang zu bringen. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister — Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben." Dieses Goethesche Wort gilt für die einfachen, wie für die großen Aufgaben, die der modernen Kunst auf den mannigfachen Gebieten erwachsen, auch auf dem kirchlichen. Hier kann und darf sie nicht wie in dem Bereiche des Profanen freischalten, ohne weiteres mit allem Überkommenen brechen und die künstlerischen Errungenschaften fast zweier Jahrtausende als „historische Stile" für abgetan erklären, sie wird vielmehr nur auf Grundlage bewährter Vorbilder imstande sein, weiter und Neues zu schaffen, was künstlerisch wie liturgisch in gleichem Maße befriedigt.

Dies zeigen die durch Grundrißanordnung wie Aufbau bemerkenswerten Arbeiten von Zaasche, Geppert und Meyer, besonders diejenigen von Ferstel's. Alle legen Gewicht auf eine schlichte und doch reizvolle äußere Erscheinung des Gotteshauses, auf eine übersichtliche, würdige im Innern. Völlig gegensätzlich schaffen Deininger, Bartl, Plecnik, Dorfmeister, in gesuchter Gestaltung der Grundrisse, die mitunter an Theater und Hörsäle erinnert, in einer Außenarchitektur voll absurder Einzelheiten und unschöner Verhältnisse, die besonders der Arbeit L. Bauer's eigen sind, welche völlig reizlos im Innern einer Turnhalle ähnelt, in der Turmentwicklung der Form eines ausgezogenen Fernrohres. Wenn künstlerischer Wert im Verein mit liturgischen Erfordernissen in erster Linie maßgebend waren, dann ist nicht zu verstehen, wie man solche künstlerische Irrung mit dem ersten Preise bedenken konnte.

Die Wettbewerb-Entwürfe für ein Reliquiar, das zur Anfnahme des Craniums Papst Urban's I. dienen soll, haben insofern Interesse, als bei der Ausschreibung auf die historische Büstenform hingewiesen wurde, welche für diese Reliquie nach dem alten Heiltumbuch von St. Stephan in Wien bestand, ohne jedoch der künstlerischen Freiheit und Erfindung enge Grenzen zu ziehen. Über die gemeinsame Arbeit von Otto Wytrlik und Franz Zelezny kann man dahingehend ein günstiges Urteil fällen.

Nicht ist das der Fall bei der Mehrzahl der Entwürfe, welche das Ergebnis eines engeren Wettbewerbes um „das heilige Grab" bilden. Die Darstellung des letzteren in Verbindung zu bringen mit der Verehrung des Altarssakramentes ist schon eine sehr gewagte Aufgabe; wenn man aber angesichts der Leistungen des beteiligten Architekten ihre Beurteilung in die Worte zusammenfaßt: das ist eine würdige und praktische Art, das Sanktissimum zur Exposition zu bringen, hierbei aber auch das „zweite Zentrum", die bildliche Darstellung des heiligen Leichnams, zur Geltung kommen zu lassen —, so kann man sich des Gefühls nicht erwehren, daß die christliche Kunst hier eine abschüssige Bahn betreten hat. Mit Ausnahme von Weber und Geppert, die nach Auffassung und Stil dem Orte immerhin noch eine feierliche Ruhe belassen, zielen die anderen Künstler, namentlich Plecnik, lediglich auf Effekthascherei ab, in der Absonderlichkeit der Einzelformen, der Verwendung zahlreicher farbiger Materialien und gesuchter Beleuchtungmittel, sowie vor allem in einem theatralisch aufwandvoll zugerichteten Gesamtaufbau, dem das kirchliche Gepräge völlig abgeht.

Welch ein Unterschied zwischen diesen, rein äußerlichen, von aufdringlichem Strebertum durchdrungenen Werken und jenen ergreifenden Schöpfungen der Alten, die gerade in die Darstellung des zu Grabe getragenen Erlösers und seiner Umgebung den höchsten Ausdruck ihrer Künstlerschaft selbstlos hineinlegten, durch die Tiefe der Auffassung, durch

prunklose, aber dafür meisterlich vollendete Ausführung gleicherweise das christliche Gemüt zu ernsten frommen Gedanken anregen!

Die elegante Ausstattung der Veröffentlichung ist modern. Die Abbildungen sind abwechselnd in blauem, rotem und braunem Tone gehalten, nach den Originalzeichnungen gefertigt, aber vielfach zu klein und undeutlich, meist des Maßstabes entbehrend. Dem Architekten leisten diese Darstellungen daher ebensowenig Dienst, wie der echten Förderung christlicher Kunst.

Heimann.

Dürers Dresdener Altar von Ludwig Justi. Mit 7 Abbildungen; der E. A. Seemann'schen Beiträge zur Kunstgeschichte Neue Folge XXX. (Preis Mk. 2,50.)

Die Angriffe, die Wölfflin vor Jahresfrist auf den Dresdener Altar unternommen hatte, den er Dürer absprach (aus stilistischen, technischen, namentlich perspektivischen Gründen), haben Justi zu der vorliegenden Studie veranlaßt. Der I. Teil derselben sucht Wölfflins Einwendungen zu widerlegen, die aus der entwickelten Perspektive hergeleiteten durch den Nachweis, daß diese Partien spätere Zutaten sind. — Der II. Teil beschäftigt sich mit der Entstehung und Bedeutung des Flügelgemäldes, von dem Justi behauptet und begründet, daß das Mittelbild vom jungen Dürer gegen 1495 im Anschluß an ein Gemälde Bellinis, aber mit sehr selbständigen Intentionen und nicht ohne allerlei Mängel ausgeführt sei. Diese habe er später wohl erkannt, deshalb, etwa zwischen 1508 bis 1515, die freilich vollkommeneren Flügel hinzugemalt. — Durch Beifügung von Abbildungen des Gesamtbildes, wie mehrerer Details belegt der Verfasser seine interessanten Darlegungen, die in eine begeisterte Apologie für die kunstgeschichtliche und künstlerische Bedeutung des Triptychons ausklingen.

D.

Geschichte der Schweizer Glasmalerei. Bearbeitet von Dr. Heinrich Oidtmann, Leiter der Linnicher Werkstätte. Sonderabdruck aus der Fachzeitschrift „Diamant", Glasindustrie-Zeitung. A. Duncker, Leipzig 1905.

Wie vertraut der Verfasser mit der Technik der Glasmalerei, ihren Denkmälern und ihrer Literatur, namentlich auch mit ihren schweizerischen Erzeugnissen ist, wissen die Leser dieser Zeitschrift aus seinen zahlreichen Artikeln, besonders denen über die „Schweizer Glasmalerei vom Ausgange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh." in Band XII—XIV. — In viel eingehenderer Weise wird diese Geschichte in dem vorliegenden Buche behandelt, dessen I. Teil (auf 167 Seiten) in 7 Abschnitten die Vorfragen prüft, um den II. Teil (150 Seiten) den Denkmälern zu widmen, den in der Schweiz — die Ortschaften sind nach ihrer Lage geordnet — verbliebenen, wie den in den Sammlungen verstreuten. — Mit der Entstehung und Entwicklung des schweizerischen Gebrauches der Wappenschenkungen, mit den verschiedenen Stiftern der Scheiben, mit Art und Verlauf der Schenkungen, vornehmlich mit der Anordnung und Form der Scheiben hinsichtlich der Umrahmungen, Wappen, Schildwächter, Bilddarstellungen usw., endlich mit der Technik und den Zeichnern beschäftigt sich der I. Teil, der seinen Leserkreis außerhalb des Gebietes der Eidgenossenschaft sucht, aber sicher auch innerhalb desselben finden wird, wie dem Verfasser auch aus diesem heraus der Dank nicht ausbleiben wird für die ungemein sorgsame Registrierung des bezüglichen Denkmälerschatzes, der im letzten Jahrzehnt an Ansehen außerordentlich gewonnen hat, bei allen Museen und Sammlern, am meisten aber in seiner Heimat.

Schnütgen.

Flötner Studien. I. Das Plakettenwerk Peter Flötners in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim von Franz Friedr. Leitschuh. Mit 20 Tafeln. Ludolf Beust, Straßburg 1904. (Preis geb. in Mappe Mk. 14.)

Peter Flötner, über dessen Lebenslauf urkundlich fast nichts bekannt ist, hat sich durch die Forschungen des letzten Jahrzehnts (namentlich von Konrad Lange), die sich nur mit seinen Werken beschäftigen, als ein Hauptbannerträger der süddeutschen Frührenaissance herausgestellt, sowohl im Sinne der Universalität (Architekt, Plastiker, Medailleur, Stecher, Zeichner) wie der künstlerischen Tüchtigkeit; und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß er bald in die erste Stelle aufrücken wird durch die weiteren Veröffentlichungen seiner Schöpfungen. — Von diesen greift Leitschuh zunächst die Plaketten heraus, zu deren Feststellung und Abbildung ihn ein Teil des um 1630 angefertigten Kunstinventars von Paulus Behaim angeregt hat, d. h. ein Verzeichnis von 305 Bleiplaketten „meistenteils Peter Flottners Stuck". Von diesem Verzeichnis bietet Leitschuh einen Abdruck und ergänzt dasselbe durch 137 Abbildungen von Plaketten Flötners und seiner Nachfolger, die er z. T. mühsam in öffentlichen und privaten Sammlungen aufgespürt hat. Von der Mannigfaltigkeit der Stoffe, die Flötner beherrschte, der biblischen, mythologischen, allegorischen, naturgeschichtlichen usw. legt dieser Bilderschatz glänzendes Zeugnis ab, noch glänzenderes von seiner Beherrschung der Reliefplastik, die hier in figürlicher, ornamentaler, landschaftlicher Hinsicht wie in den Höhen- und Flachwirkungen sich bewährt. In höchster Produktivität sind mit größter Sicherheit Zeichnung und Modell in den harten Kalkstein (wohl nur ausnahmsweise in Metall) übertragen und ihnen wurden die Bleigüsse (bezw. Bleiprägungen) entnommen, die als Vorbilder den Kleinplastikern und Goldschmieden dienten, aber auch als Verzierungstafeln für Möbel usw. wie als Sammelobjekte. Daß sie auf diesen Wegen sehr durchgreifend und schnell zur Verbreitung der Renaissanceformen schon in den 30er und 40er Jahren des XVI. Jahrh. beitrugen, als die Werke eines bahnbrechenden, schöpferischen Meisters, dem der Bruch mit der Gotik (die nur noch in einigen Gewandfalten nachklingt) ungemein schnell gelungen war, kann nicht auffallen. — Diese und manche andere Lehren erteilt in der Serie der Flötner Studien das vorliegende Werk als das schätzbare Ergebnis mühsamer Forschungen, schwieriger Aufnahmen und beachtenswerter Kombinationen.

F.





Die Madonna Strozzi von Filippino Lippi in der Sammlung Martius (Kiel).

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

V.

Die Madonna Strozzi von Filippino Lippi, Sammlung Martius (Kat.-Nr. 244).

(Mit Abbildung, Tafel III.)



ilippino Lippis Madonnenbild, das Professor Götz Martius in Kiel besitzt, hatte unter all den nordischen blitzsauberen und funkelnden Täfelchen, die rings umher hingen, keinen leichten Stand. Fiel es einmal als einziges italienisches Madonnenbild überhaupt auf, so konnten sich die auf deutsche und niederländische Formen eingestellten Augen der Besucher nicht gleich in die gänzlich andersartige Bildung finden, die ihnen Filippino aufdrängte. Es ist eine alte Erfahrung, daß man bei Museumsbesuchen nicht von den Altniederländern zu den Florentiner Quattrocentisten, sondern umgekehrt wandern soll. Man erspart sich auf diese Weise die Enttäuschung, die ein Boecklin beispielsweise erlebte, als er von Antwerpen nach Florenz geführt wurde, als er von der bunten gedrängten leuchtenden Fülle kleiner Tafeln zu den verhaltenen Farben und großen Formen der mächtigen Forentiner Altarbilder kam. Wie diesem Künstler damals alle Bilder am Arno schlecht gemalt und leer vorkamen, ja fast charakterlos erschienen, so konnte auch in Düsseldorf das Auge, das mit Quentin Massys und Memling verwöhnt war, sich bei Filippino zunächst nicht sättigen.

Und doch hatte dies Madonnenbild (83 × 62 *cm*) gerade in Düsseldorf sein besonderes Recht und verriet eine heimliche Debatte zwischen südlicher und nordischer Kunst am eigenen Leibe. Das Bild muß nämlich entstanden sein, als in Florenz die Malerei des Nordens zum erstenmal eindrang und sehr entschieden einen Vergleich mit der einheimischen Kunst herausforderte.

Die Florentiner hatten, nachdem sie im Trecento die dekorative Belebung der Flächen mit feinstem Instinkt entwickelt hatten, im Quattrocento alle diese kostbaren Eroberungen über Bord geworfen und sich an ein resolutes Erobern der Wirklichkeit gemacht, die einzufangen wichtiger als Bildeinheit und Komposition schien. Die Plastik der Menschengestalt, der Einfall kalkig hellen Lichtes, die Perspektive der Luft und Tiefe — das waren die Probleme in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. „Nulla dies sine linea“ hieß es damals, jeder Tag brachte eine neue Eroberung. Dem kühlen Räsonnement des Florentiners entsprechend waren diese Entdeckungen mehr wissenschaftlicher, optisch-mathematischer Art, als instinktiv-künstlerische Prozesse. Es fehlte nicht an Brutalitäten, die man im Eifer des Gefechts sorglos beging. Erst mit Botticelli tritt eine Reaktion ein; dieser Meister der Linie griff zurück und hinüber in die Trecento-Traditionen, und gab einer Malweise neues Leben, deren Hauptziel die harmonische Dekoration der Tafel war, damit diese wie ein im höchsten Sinne geordnetes Muster einen zarteren Kosmos repräsentiere. Kaum hatte Botticelli dieses neue Programm verkündet, als eine andere Beunruhigung die Florentiner überfiel, die aus dem bisher sehr gering geschätzten Norden kam.

Es war Hugo van der Goes' großer herrlicher Portinari-Altar, der um 1475 in Florenz eintraf und hier nicht nur Staunen, sondern geradezu Verwirrung hervorrief. Gewiß vermißte man vieles: die Melodie der Linie und das große Erfassen der Form; die Plastik der Körpersprache und die Architektur der Komposition. Aber dafür war hier ein Glanz des Kolorits, eine Beherrschung des Details, eine stoffliche Treue und eine Fülle der kleinen Bildungen verschenkt, die alle Ehrlichen schlechthin betroffen machte. Man ging unverdrossen an eine Revision des eigenen Schaffens; nicht um nachzuahmen — wann hätten die Florentiner das nötig gehabt? — sondern beschämt und belehrt eroberte man in neuem Sinne.

In dieser Meinung ist auch die Madonna Strozzi von Filippino entstanden. Der Künstler war damals, um 1485, etwa 25 Jahre alt. Der Vater war ihm allzu früh weggestorben, aber überall hingen in den Kirchen und Klöstern dessen Tafeln und Tabernakel, die der Sohn stolz betrachtete. Botticelli half ihm dann die eigene

Weise finden; und der Schüler hütete sich wohl, sich allzu eng dem Meister anzuschmiegen. Früh tritt er als ein Selbständiger hervor. Nicht nur die Kirchen, auch die Patrizier von Florenz begehrten seine junge Kunst. Es waren die Corsini, die Tanai de 'Nerli und die Strozzi. Die Bilder, die Filippino für ihre Haus- und Familienkapellen malte, waren von hoher stiller Friedlichkeit. Mit unendlich feiner Poesie schweben die Engel zu Maria heran, leicht eilen sie auf nackten Sohlen herbei, um Christkind Blüten zu bieten. Eine mildverklärte Färbung steigert diese poetische Stimmung; weit lacht die offene Ferne und selig lächeln die Wunder einer blühenden Natur. Tanai wie die im Palazzo Corsini in Florenz oder das in Boston vertreten eine so zarte Ordnung stilleuchtender Schönheit, daß man traurig fragt, warum Filippino diesen ersten schönen Weg verließ.

Auch ihn traf nämlich der Stachel des Ehrgeizes, als der Portinari-Altar kam. Seine Bilder erschienen ihm plötzlich leer und ohne Leuchtkraft. Man durfte die Farben nicht dämpfen, wie er bisher gemeint — im Gegensatz zu seinem buntlustigen Vater, — man mußte die Szene außerdem mit Überraschungen füllen. So kommt es, daß er bei dem nächsten Altarbild, dem in So Spirito, im Hintergrund nicht die lachende Ferne, sondern eine Ansicht von Florenz bei der Porta San Niccolò gab, mit Pferden, Wagen, Hunden und Turmzinnen, kurz eine kleine Gassenchronik, mit der man jedem „Fiammingo" imponieren konnte. So kam auch unser Bild zustande, das noch dazu ein auffallend heftiges Kolorit zeigt — auch dies ist Absicht und von dem Niederländer veranlaßt.

Die Madonna Strozzi steht der Madonna Tanai auf dem Bild in So Spirito so nahe, daß sie zeitlich eng zusammengehören. Ja, die Art, wie die Hände der Mutter die kleinen Glieder des Kindes greifen, wie die Gürtelschleife und das feine Halstuch Marias behandelt sind, bezeugt eine fast fatale Ähnlichkeit. Das Kind hat den Granatapfel glücklich zerzaust und stürzt sich nun auf die interessanten Blätter im Buch der Mutter, die den Kleinen lächelnd und gerührt gewähren läßt. In der Wandnische blinkt ein Bronzeleuchter und schimmert ein zweites Buch. Durch das Fenster blickt man zwischen Säulen, deren Stand und Gewölbe nicht recht klar werden, auf einen Fluß mit Brücken an der Stadtmauer, wo die Leute fischen, Warenballen tragen und Maultiere bepacken. Diese frische Munterkeit steigert die Poesie der stillen Stube mit dem Mutter- und Kinderglück. Das Wappen der Strozzi blinkt mit den wohlbekannten drei Halbmonden am Kapitäl der ersten Säule.

Derartige für die Hauskapelle bestimmten Bilder erhielt die Braut oft zur Ausstattung; enthielten sie doch den stillen Wunsch des Kindersegens.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wo in Florenz die Plastik die führende Kunst ist, schenkt man meist ein plastisches Relief, das über dem Betschemel an der Wand des Schlafzimmers eingemauert oder aufgehängt war. Wenn man die zahllosen Madonnenreliefs aus der Zeit Donatellos und Luca della Robbias mustert, so findet man bei der Mehrzahl dieser Stücke Hinweise auf eine familiäre Bestimmung. Das schöne Bild Filippo Lippis in Berlin, die Anbetung des Kindes im Walde, das er für die Palastkapelle der Medici malte und auf das dann Benozzo Gozzoli die heiligen drei Könige im Fresko zureiten ließ, scheint den Anlaß gegeben zu haben, daß man die Madonnentafel dem Relief allmählich vorzog. Das Marienbild bildete seitdem einen eisernen Bestand der Brautgabe.

So möchte auch dies Bild bei einer Hochzeit im Hause Strozzi bestellt worden sein. Wir kennen die Geschichte dieses Geschlechtes, für welches die Medicizeit besonders schicksalsreich war, gut aus den siebzig Briefen, die Alessandra Macinghi negli Strozzi an die verbannten Söhne in Neapel, Rom, Barcelona geschrieben hat. Dem ältesten Sohn, Filippo, wurde gelegentlich des tollkühnen Besuches Lorenzo magnificos am Neapler Hof die Rückkehr in die Heimat gestattet. Und so hören wir von ihm, daß er nach dem Tod seiner ersten Frau (Fiammetta Adimari † 1476) noch bis 1479 in Neapel blieb und dann nach Florenz zurückkehrte, wo er mit Selvaggia de' Gianfigliazzi eine zweite Ehe schloß. Vielleicht war diese zweite Hochzeit Filippos der Anlaß zu Filippinos Bild.

Berlin. Paul Schubring.

Neuer Flügelaltar hochgotischer Stilart.

(Mit Abbildung.)

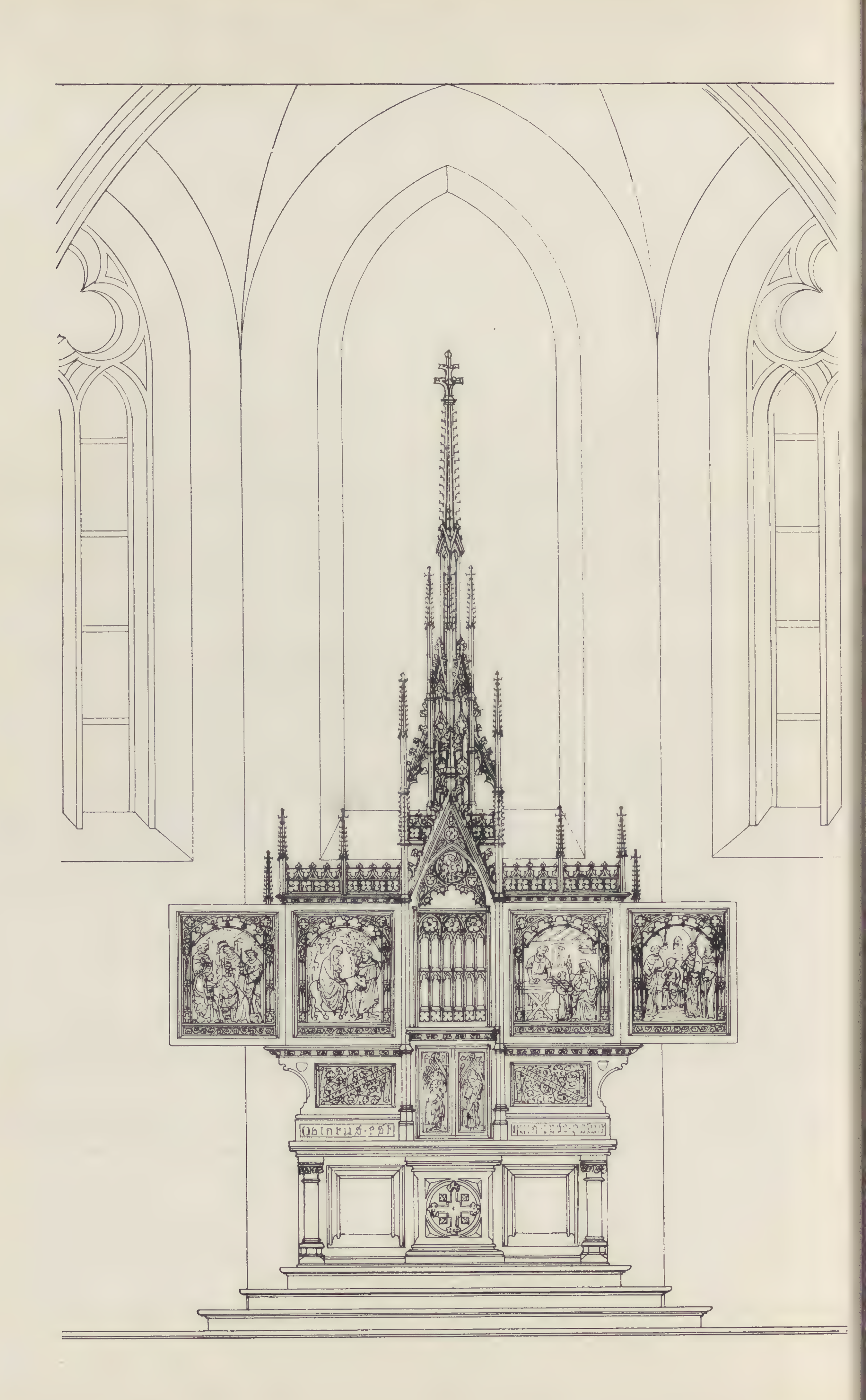
Einfach sollte, auch im Sinne der Ordensvorschriften, der Hoch-, mithin Sakramentsaltar für die in hochgotischen Formen gebaute Kapelle der Franziskanerinnen (St. Josephs-Krankenhaus) in Kalk sein. — Die einfachste Ausstattung verlangt erst recht korrekte Zeichnung und sauberste Ausführung, also eine geschickte Hand.

Für den auf der Abbildung eingetragenen, aus dem Achteck konstruierten, ganz schmucklosen Chor empfahl sich, ihn einigermaßen zu füllen, die Form des Flügelaltares, und als Füllung für die schlanke Blende hinter demselben eine hoch aufsteigende Pyramide. — In diesem Rahmen scheint die Aufgabe (von E. Mengelberg in Brühl) sowohl hinsichtlich der Silhouettenwirkung, wie der Einzelheiten gut gelöst, so daß von einer kurzen Beschreibung des Altars beachtenswerte Winke zu erwarten sein dürften.

Die Altarstufen sind aus Eichenholz gebildet mit parkettiertem Podium. Der Stein der Mensa ist im Naturton belassen, also ohne eigentliche Polychromie, entsprechend den Ordensbestimmungen, die für sämtliche Kirchenmöbel stärkere Färbung und Vergoldung ausschließen (daher für Festtage den Altarschmuck sehr erschweren, zugleich, bei dem kirchlichen Verzierungsbedürfnisse der frommen Klosterfrauen, nicht wenig gefährden). — Die Mensa ist in französischem Kalkstein ausgeführt, die obere Platte wie Sockel, bzw. Plinthe, in poliertem Granit. Die polierten grünen Serpentinsäulchen nebst ihren Kalkstein-Kapitälen und -Basen kontrastieren vortrefflich mit den polierten Granittafeln, die das ornamentierte Reliefkreuz des Stipes flankieren.

Der ganze aus Eichenholz gezimmerte und geschnitzte Aufsatz setzt sich aus Retabel, Flügelschrein und Pyramide zusammen, die sich zu einem vortrefflichen Ensemble vereinigen. Die Inschrift der niedrigen, durch das (feuer- und diebessichere) Tabernakel unterbrochenen Leuchterbank ist erhaben geschnitzt. Die beiden Paneele über derselben sind mit reliefiertem Laubwerk verziert, worin ein Band mit graviertem Spruch, daneben zwei Wappenschildchen mit der Jahreszahl A. D. 1904. Die beiden (von Rosenthal) mit der Verkündigungsszene bemalten eisernen Tabernakeltürchen werden von Pfeilerbündeln begrenzt, die sich als Einfassung der Expositionsnische fortsetzen und oben in Fialen endigen. Dieses aus dem Achteck konstruierte Expositorium mit Maßwerkfüllungen und Bekrönung, innerhalb deren ein Pelikanmedaillon, ragt mit seinem schlanken Wimperg in die Pyramide, die auf dem Dach aus dem Rechteck, also mit vier Eckfialen sich aufbaut. Von ihnen leiten Strebebögen zu der über Eck gestellten Laube über, und in zierlicher, sehr schlanker Verjüngung erreicht die Kreuzblume nahezu den Scheitel der spitzbogigen Blende; eine höchst anmutige, zugleich das Tabernakel und Expositorium stark betonende Lösung. Das letztere flankieren die beiden, ganz mäßig angetönten Hochreliefgruppen der Flucht nach Ägypten und der hl. Familie bei der Arbeit, die in reiche Maßwerkumrahmung gestellt, in einem durch Fialen unterbrochenen schweren Maßwerkfries mit Kamm ihren malerischen Abschluß finden. Als Flügel schließen sich an diese beiden Gruppen die Grau in Grau gemalten, also in bescheidenem Grisailleton gehaltenen Türen an, die auf den Außenseiten St. Josephs Vermählung und Tod, auf den Innenseiten die Geburt und Tempelszene zeigen, so daß die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des hl. Patrons zur Darstellung gelangt sind. Bei geschlossenen Türen gibt dem Schreine auf beiden Seiten eine durchbrochene Maßwerkstrebe einen, die Silhouette sehr vorteilhaft gestaltenden Abschluß.

Bei der harmonischen Gesamtwirkung dürfte die Angabe der Einzelmaße nicht überflüssig sein. Die unterste Stufe ist 410 *cm*, die oberste 280 *cm* breit bei 110 *cm* Tiefe; die Altardeckplatte hat eine Breite von 260 *cm* bei 120 *cm* Tiefe; die geschnitzten und gemalten Gruppen sind 65 *cm* breit, 70 *cm* hoch. Bei geöffneten Türen beträgt die Breite 460 *cm*, bei geschlossenen Türen 300 *cm*; die Höhe des Altars vom Chorboden bis zur Spitze beläuft sich auf 8 *m*. — Bei sorgfältigster Ausführung, die durch den Verzicht auf Bemalung erst recht gefordert wurde, haben die Kosten nur 3580 Mk. betragen. Schnütgen.



Ein Schweizer Kelch aus der Mitte des XVII. Jahrh.

(Mit Abbildung.)

ie deutsche Kirche St. Joseph zu Paris besitzt einen interessanten Kelch aus der Mitte des XVII. Jahrh., der es verdient, daß ihm hier einige Worte gewidmet werden. Er ist genau datiert; denn auf der Unterseite der Patene findet sich um ein fein ausgeführtes Wappen herum die Inschrift eingraviert: *H · HAVPTMANN · IOST · NIDERIST · DES · RAHTS · ZV · SCHWEITZ · VND · F · BARBARA · KOTING · LASSEN · IHREM · E · SOHN · F · IGNATI · NIEDRIST · DISEN · KELCH · MACHEN · 1646.* Der Kelch wurde demnach im Jahre 1646 angefertigt und zwar im Auftrag der Eheleute Niderist zu Schwyz, des Rathauptmanns Jost Niderist und dessen Ehefrau Barbara geb. Koting. Er mag ein Primizgeschenk für deren Sohn, den Frater Ignatius, gewesen sein.

Was an dem Kelch namentlich unser Interesse fesselt, ist der Umstand, daß er seiner Gesamterscheinung nach noch ganz den Charakter der spätmittelalterlichen gotischen Kelche an sich trägt. Die Bildung der Kuppe, die tief in einen von Lilien bekrönten Korb eingesenkt ist, der sechsseitige Schaft, der sechsteilige Nodus, dessen Buckel durch eine breite Rinne voneinander geschieden und in der Mitte mit scheibenförmigem Medaillon verziert sind, der sechsseitige, in einem Sechspaß ausmündende Trichter des Fußes, welcher einer runden, durch eine Kehle nach oben zu sich verjüngenden Platte aufgesetzt ist, folgen noch ganz den Traditionen des XV. und beginnenden XVI. Jahrh. Der neue Stil, die Renaissance, kommt nur in dem Ornament zur Geltung und zwar mehr in der Formensprache als im Motiv und der Anordnung desselben. Es ist bemerkenswert, daß bei den Kelchen aus dem XVII. Jahrh. überhaupt noch häufig sich mehr oder weniger Reminiszenzen an die Bildung der spätgotischen Kelche finden, namentlich in Behandlung



des Fußes, ein Beweis, wie tief die gotischen Traditionen Wurzel gefaßt hatten und wie zäh die alten Gepflogenheiten sich trotz aller Gegenströmungen zu behaupten wußten. Allerdings sind Beispiele, welche die Form der spätmittelalterlichen Kelche in allen Teilen so treu widerspiegeln wie der vorliegende, schon im Beginn des XVII. Jahrh. recht selten geworden.

Noch einige Worte über die Darstellungen, mit denen der Kelch versehen ist. In den Medaillons, welche die Mitte der Buckel des Knaufes schmücken, finden sich das Lamm, eine Weinranke mit Trauben, der seine Jungen atzende Pelikan, der Wasserbrunnen und der Fels, aus dem Wasser strömt, und die Kelter, alles Symbole des hl. Sakramentes. Die trapezförmigen Flächen im oberen Teile des Fußes enthalten Hinweise auf den Kreuzestod Christi, das Monogramm der Namen Jesus, Maria und Johannes, den Leibrock, den Hahn und ein aus Fackel, Schwert und Knüttel bestehendes Bündel. Den von diesen Symbolen nicht ausgefüllten Raum nimmt barockes Bandornament ein. Die Medaillons, welche weiter unten auf dem Trichter des Fußes angebracht sind, weisen Engel auf, welche in beiden Händen Leidenswerkzeuge tragen, Kreuz und Laterne, Geißelsäule und Ruten, Lanze und Rohr, Leiter und Nägel, Schüssel mit Kanne und Zange, Hammer und Dornenkron. Die Zwickel der Fußplatte zwischen den Blättern des Sechspasses enthalten teils geflügelte Engelsköpfchen, teils die bekannten barocken Fruchtguirlanden. Die Engelfiguren in den Medaillons des Fußes, eine ebenso zarte wie edle Arbeit, sind getrieben, das übrige Ornament ist meist nur ziseliert. Der Schaft des Kelches, dessen Höhe zirka 24 *cm* beträgt, ist ohne Verzierung geblieben, infolgedessen die übrigen Ornamente um so wirkungsvoller zur Geltung kommen.

Für Kelche gotischen Stiles kann der vorliegende Kelch, wenn wir von den reich ausgestalteten symbolischen Darstellungen absehen, die auch auf einem gotischen Kelche sehr wohl angebracht werden können, selbstredend nicht als Muster bezeichnet werden. Soll dagegen für eine Renaissancekirche ein Kelch in einem zu dieser passenden Stile beschafft werden, so nehmen wir keinen Anstand, ihn für einen solchen Fall als vorbildlich zu empfehlen. Er zeichnet sich vor den gewöhnlichen schweren bauchigen Barockkelchen mit ihrem Übermaß an Verzierungen durch ein gutes Maß vornehmer Einfachheit und edler Eleganz aus.

Luxemburg. J. Braun S. J.

Die Augenbinde der Justitia.



Das Wort „Recht" stammt zwar sprachlich nicht von dem Ausdruck „Gerechtigkeit", wie der Kaiser Justinian in den Anfangsworten der Pandekten der Welt verkündet.[1]) Wohl aber soll alles Recht, soweit es diesen Namen verdient, dem frommen Wunsche der Juristen und Laien nach, der Idee der Gerechtigkeit entsprechen und von ihr Ursprung und Kraft herleiten. Es ist darum eine Frage von Bedeutung, unter welchem Bilde sich unser Volk diese Idee versinnlicht. Und es ist darum auch nicht gleichgültig, ob man unserer Göttin Themis-Justitia die Augen verbindet oder nicht.

Wir werden zunächst von der Rolle sprechen, die das Attribut der Augenbinde in der modernen Kunst spielt. Wir werden weiter feststellen, aus welcher Zeit es stammt. Und wir werden endlich nach den Ursachen fragen, die zu seiner Verwendung den Anlaß gegeben haben.

I.

In der bildenden Kunst wird heute die Gerechtigkeit allenthalben mit verbundenen Augen dargestellt. Gleich dem Schwert und der Wage gehört die Binde zu ihren stehenden Requisiten. Wohin wir sehen, überall die gleiche Übung! Unsere modernen Justizpaläste bieten auf Schritt und Tritt Belege. Oder man nehme das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin! Oder man vergleiche die Zeichen der juristischen Verlagsbuchhandlungen, z. B. an der Spitze der Juristenzeitung. Im Bronzewarenhandel ist die Justitia mit der Augenbinde ein beliebter Artikel. Viele Juristen stellen sie als Symbol ihrer Tätigkeit auf ihren Schreibtisch. Sie gilt als passendstes Geschenk für rechtskundige Jubelgreise. Unzählig sind

---

[1]) L. 1 pr. D. de justitia et jure (I, 1): Ulpianus libro I institutionum: Juri operam daturum prius nosse oportet, unde nomen juris descendat. Est autem a justitia appellatum.

die Einzelfälle der Verwendung. Ausnahmen kommen in der Kleinkunst so gut wie gar nicht vor. Und auch sonst sind Darstellungen der Gerechtigkeit ohne Augenbinde selten. Wie vollständig das Attribut in die allgemeine Anschauung übergegangen ist, erkennt man am besten an den Illustrationen unserer Witzblätter. Jeder weiß, wie dort die Angriffe auf die Justiz regelmäßig von absichtlichen Mißdeutungen der Augenbinde begleitet sind, wie die Justitia unter ihrer Binde hervorschielt, wie die Binde sie blind machen soll.

Der Brauch stammt nicht von gestern. Beispiele aus früheren Jahrhunderten sind in unsern deutschen Städten in Menge zu finden; z. B. am Königlichen Schloß in Berlin oder am Justitiabrunnen in Frankfurt am Main. Ein Gang durch unsere Museen kann jeden Zweifler überzeugen, daß es sich hier um eine alte Überlieferung handelt. Nur dadurch wird die weite Verbreitung verständlich, die das Attribut heute hat.

Aus der bildenden Kunst ist die Augenbinde der Justitia in die Dichtkunst hinübergenommen worden. Goethe, Schiller und Uhland mögen als Zeugen genügen.

Goethe stellt im Tasso (II, 3) Gerechtigkeit und Glück einander gegenüber. Tasso spricht zu Antonio:

„Was eine Gottheit diesem frei gewährt
Und jenem streng versagt, ein solches Gut
Erreicht nicht jeder, wie er will und mag."

Antonio versetzt darauf:

„Schreib' es dem Glück vor andern Göttern zu,
So hör' ich's gern; denn seine Wahl ist blind."

Und Tasso erwidert:

„Auch die Gerechtigkeit trägt eine Binde,
Und schließt die Augen jedem Blendwerk zu."

In Schillers „Spaziergang" heifst es:

„Aus dem Gespräche verschwindet die Wahrheit, Glauben und Treue
Aus dem Leben, es lügt selbst auf der Lippe der Schwur."

Dahinter folgen in der ursprünglichen Veröffentlichung des Gedichtes in den Horen von 1795[2]) die später gestrichenen Verse:

„Ihren Schleier zerreißt die Scham, Asträa die Binde.
Und der freche Gelust spottet der Nemesis Zaum."

Asträa ist hier lediglich als Personifikation der Gerechtigkeit gedacht.

Goethe und Schiller nehmen einfach auf das allbekannte Attribut der Gerechtigkeit Bezug. Anders Uhland! Er widmet ungeniert seiner „Neuen Muse" die Verse:

„Als ich mich des Rechts beflissen
Gegen meines Herzens Drang
Und mich halb nur losgerissen
Von dem lockenden Gesang,
Wohl dem Gotte mit der Binde
Ward noch manches Lied geweiht,
Keines jemals dir, o blinde
Göttin der Gerechtigkeit."

Freilich fährt Uhland dann fort: „Andre Zeiten, andre Musen!" Er gesteht jetzt, daß ihn in dieser ernsten Zeit nichts so wecke zum Liederstreit,

„Als wenn du, mit Schwert und Wage
Themis, thronst in deiner Kraft
Und die Völker rufst zur Klage,
Könige zur Rechenschaft."

Die „Neue Muse" nämlich bildet den Übergang von den Liedern zu den vaterländischen Gedichten Uhlands. Bestehen bleibt doch, daß er den lockenden und billigen Reim Binde — blinde aus Achtung vor der thronenden Themis nicht verschmäht hat. Und wenn blind auch nicht gerade unter allen Umständen ein beleidigendes Schimpfwort ist: ein Mangel wird damit immer bezeichnet. Unleugbar klingt aus Uhlands Worten etwas heraus wie Verhöhnung des Attributs, etwas wie absichtliche Verkennung seiner „wahren" Bedeutung.

Der Sinn, der von der modernen Kunst mit der Augenbinde bei der Darstellung der Gerechtigkeit verbunden wird, bedarf zu seiner Erklärung nicht vieler Worte. Er ist banal genug. Kein solch kräftiger Gedanke versteckt sich dahinter, wie etwa in dem Grimmschen Märchen[3]) von den sechs Dienern, wo ein Mann am Wege sitzt, „der hatte die Augen zugebunden. Sprach der Königssohn zu ihm: ‚Hast du blöde Augen, daß du nicht in das Licht sehen kannst?' ‚Nein', antwortete der Mann, ‚ich darf die Binde nicht abnehmen, denn was ich mit meinen Augen ansehe, das springt auseinander, so gewaltig ist mein Blick". Die ganze Weisheit der Allegorie läuft auf die Forderung der unparteiischen Rechtspflege hinaus, daß der Richter nicht die Person ansehen, sich nicht bestechen lassen, sondern nur die Frage des Rechts prüfen soll. Merkwürdig ist dabei nur, daß dieser Grund vielleicht hinreichen würde, eine Darstellung des Richters mit verbundenen Augen zu recht-

[2]) Viehoff, »Schillers Gedichte« erläutert, III[5] 76) p. 67.

[3]) Große Ausgabe. 31. Aufl. (1901) nr. 134. p. 371, 373.

fertigen — nicht des idealen Richters, sondern des Richters, wie er auf Erden zu finden ist. Denn der Richter hat Schwächen und braucht vielleicht manchmal gegenüber der Versuchung Scheuklappen. Die Tugend aber — sollte man meinen —, die ihm als Ideal vor Augen steht, ist immer dieselbe und hat keinen Teil an den Schwächen derer, denen sie Vorbild ist. Manche haben das gefühlt und darum wenigstens zwischen der Justitia divina und der Justitia humana unterschieden, jene ohne, diese mit Augenbinde dargestellt. So gibt Ripa in seiner Ikonologie,[4]) dem berühmten allegorischen Rezeptbuch der bildenden Künste, eine Anweisung zu einer Justitia mit Augenbinde und bemerkt dazu wörtlich: „Dies ist die Sorte von Gerechtigkeit, welche die Richter im Tribunal und die weltlichen Exekutoren ausüben." Der göttlichen Gerechtigkeit dagegen gibt er keine Augenbinde, sondern „occhi miri", wunderbar glänzende Augen. Nah verwandt mit dieser Auffassung ist der nicht selten gemachte Versuch, der Justitia einen Januskopf zu geben und dem einen Antlitz die Augen zu verbinden, dem andern nicht; — ein Versuch, der aus dem Bestreben hervorging, beide Arten der Gerechtigkeit in einem Bilde zusammenzufassen. Damhouders Praxis rerum civilium enthält in der Antwerpener Ausgabe von 1596 eine solche Darstellung. Eine andere stammt von dem deutschen Kupferstecher Bernhard Rode, dem 1797 gestorbenen Direktor der Berliner Akademie der Künste.

Diese Feststellung der Bedeutung des Attributs und der Bedenken, die es erweckt, findet ihre Bestätigung in der kunsthistorischen Literatur. Im allgemeinen herrscht Einigkeit in der Ansicht, daß die Augenbinde die Unparteilichkeit der Gerechtigkeit darstellen solle. Die Neuern, sagt Ramler[5]) 1788, malen sie oft mit einer Binde vor den Augen, weil bei ihr kein Ansehen der Person gilt. Und ganz ebenso sagt die französische Enzyklopädie,[6]) sie täten es „pour montrer qu'elle ne voit et n'envisage ni le rang ni la qualité des personnes". Daneben aber macht sich zuweilen eine durchaus andre Auffassung geltend. Besonders charakteristisch äußert sich Barbier de Montault[7]) in dieser Hinsicht. Er zählt die Attribute der Gerechtigkeit auf und nennt dabei: „Le bandeau sur les yeux, car elle est souvent aveugle dans les coups qu'elle porte ou pour exprimer son impartialité." Er stellt also zwei Erklärungen gleichsam zur Wahl. Auch er nennt die Unparteilichkeit, aber erst an zweiter Stelle. Voran geht ihm die Vorstellung, daß die Gerechtigkeit in den Schlägen, die sie austeilt, oft blind ist.

Das Schwanken der Meinungen wird jedem sofort erklärlich, wenn er sich vergegenwärtigt, daß das Symbol der Augenbinde offenbar nicht eindeutig ist. Die Vorstellung, dafs die Gerechtigkeit mit der Binde ihre Unparteilichkeit dokumentiert, beruht nur auf stillschweigender Übereinkunft. An sich kann die Augenbinde zwar die Verschlossenheit gegenüber schlechten und schädlichen Eindrücken der sinnlichen Welt ausdrücken, aber ebenso gut auf der anderen Seite die Unfähigkeit, gute, nützliche und notwendige Wahrnehmungen zu machen, bezeichnen. Im wirklichen Leben macht man von der Augenbinde selten Gebrauch. Menschen pflegen sich die Augen zu verbinden, etwa wenn sie Blindekuh spielen oder wenn sie kranke Augen haben oder wenn sie als Parlamentär im Feindeslager sind. Ein Vorzug steht nie in Frage, sondern eine Verkürzung der eigenen Kraft, die man freiwillig oder gezwungen auf sich nimmt. Darum erweckt jeder Mensch und ebenso jede Allegorie mit verbundenen Augen den Eindruck, daß sie sich nicht selbst die Augen verbunden hätten, sondern daß ihnen die Augen verbunden worden seien. Darum liegt angesichts einer Justitia mit der Augenbinde, sobald man sich von der traditionellen Auffassung frei macht, der Gedanke an Blindheit und partiellen Stumpfsinn näher als die Zumutung, eine besondere Kraft der Tugend darin symbolisiert zu sehen.

Von solchen Erwägungen bis zur völligen Ablehnung des Attributs der Augenbinde bei der Darstellung der Justitia ist natürlich nur ein Schritt. Schon mancher hat ihn gemacht. Karl August Böttiger, der Archäologe, bekannt durch seine Beziehungen zum Weimarer Dichterkreise, spricht in seinen „Ideen zur Kunst-

[4]) Ed. Ven. (1669) p. 246.

[5]) Allegorische Personen. »Monatsschrift der Akademie der Künste zu Berlin.« I, p. 197.

[6]) IX[3], (1773) p. 81. cf. H. L. de Prezel, »Ikonologisches Wörterbuch« (Gotha 1759) p. 144 f., p. 367; Weißenborn bei Ersch und Gruber II, 30. (1853) p. 84; Grimouard de Saint-Laurent, »Guide de l'art chrétien« III, p. 457.

[8]) II. herausgegeben von Sillig, (1836) p. 111.

Mythologie[8]) von der Allegorie der Gerechtigkeit. Das Schwert sei ein sehr unschickliches Attribut. Wieviel, meint er, gäbe es hier aufzuräumen! Die neuere Emblematik habe „nun gar" der Gerechtigkeit eine Binde gegeben. Unsinnig nennt er diese Bildung. Ähnlich spricht Nork in seinem Realwörterbuch[9]) von der Verwirrung, die in der Darstellung und Erklärung der Justitia eingerissen sei. Die Binde käme in Wahrheit nur der Orakelgöttin Themis zu, die als Dike oder Nemesis die Toten richte. Dagegen habe die römische Justitia, die sich nur um irdische Angelegenheiten kümmere, nichts mit der Augenbinde zu tun. Ebenso kräftig lauten die Urteile einiger französischer Schriftsteller. Didron[10]) will nichts von der blinden oder durch eine Binde blind gemachten Justitia wissen. Dante habe sich besser als die modernen Künstler auf Allegorien verstanden und den Augen seines Adlers, des Sinnbilds der „justice impériale", unvergleichlichen Glanz zugeschrieben. Wenn Salomo nicht klar hätte sehen können, so wäre sein Urteil im Prozeß der beiden Frauen um das Kind sicher weniger prompt und scharfsinnig erfolgt. Auch bei der Darstellung des Glaubens, der Fides, tadelt Didron die Binde. Das Auge sei zum Sehen geschaffen, zur Unterscheidung der Wahrheit vom Trug. Für die Unparteilichkeit, die aus der Blindheit hervorgehe, erklärt er nichts übrig zu haben. Er ruft aus: „Je condamne donc les Justices aveugles et les Justices aveuglées par un bandeau." Seinem Urteil hat sich Grimouard de Saint-Laurent[11]) völlig angeschlossen. Auch er sagt von den blinden Allegorien der Gerechtigkeit: „il ne faut pas hésiter à les condamner." In dieser Weise macht sich laut und leise noch an hundert anderen Stellen der Widerspruch geltend. Chamberlain findet in seinen Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts[12]) die Augenbinde „bezeichnend" für das Herabsinken der Themis der Griechen zu einer bloßen Allegorie der unparteiischen Rechtspflege bei uns Modernen. In den Zeitungen wird nicht selten gegen die Hüter der „immer noch mit der Binde über den Augen dargestellten Justitia" losgezogen. Daß manche Juristen das Attribut nicht für passend halten, kann man ihnen nicht verargen. Und wenn einige der bedeutendsten Künstler die Gerechtigkeit ohne Augenbinde darstellen, so ist auch das als eine stumme Kritik zu betrachten.

Das ist der Tatbestand, von dem wir ausgehen mußten: die Verwendung des Attributs in der modernen Kunst, seine Bedeutung und der Widerspruch, der sich dagegen geltend macht.

II.

Über die Zeit der Entstehung des Attributs läßt sich zunächst negativ feststellen, daß der deutschen und ausländischen Kunst des Mittelalters die Augenbinde bei der Darstellung der Justitia völlig fremd war. Als eine der Kardinaltugenden wurde schon damals die Gerechtigkeit unzählige Male mit dem Pinsel oder Meißel oder auf anderem Wege abgebildet. Aber weder in den mittelalterlichen Kirchen oder Rathäusern, noch in den vielen illustrierten Handschriften ist bisher auch nur e i n Beispiel für das Attribut der Augenbinde nachgewiesen. Genau so steht es mit der mittelhochdeutschen Dichtung. Wenn etwa Konrad von Würzburg[13]) in seiner „Klage der Kunst" Frau Kunst in zerrissenem Kleide, vom Pfeile der Armut getroffen, vor den Richterstuhl der Gerechtigkeit treten läßt, so hat die Gerechtigkeit eine Krone auf dem Haupt, aber keine verbundenen Augen.

Auf der anderen Seite gibt uns positiv über das erste Vorkommen des Attributs die bisherige Forschung nur sehr dürftige Auskunft. So begnügt sich das archäologische Wörterbuch von Müller und Mothes[14]) mit der ganz allgemeinen Feststellung, daß die Justitia erst in der Renaissancezeit mit der Binde vor den Augen dargestellt werde. Die Grenzen der Renaissance sind bekanntlich ziemlich weit und werden nicht einmal gleichmäßig abgesteckt. Obenein fehlt der Beweis für die ungenaue Behauptung, die in Müllers „Lexikon der bildenden Künste"[15]) wiederkehrt. Durch sie werden wir nicht klüger als durch Böttigers schon erwähnte Bemerkung, daß erst die „neuere Emblematik" das Attribut erfunden

[7]) »Traité d'iconographie chrétienne«, I, (1890) p. 221.

[8]) IV, (1845) p. 367. v. Themis.

[10]) »Annales archéologiques«, XX, (1860) p. 76 f.

[11]) L. c.

[12]) I[3] (1901) p. 242, not. [1]).

[13]) Vgl. S c h e r e r, »Geschichte der deutschen Literatur.« 9. Aufl. (1902) p. 191.

[14]) II, (1878) p. 565.

[15]) (Leipzig, 1883) p. 454.

habe. Barbier de Montault[16]) nennt als einziges, also wohl nach seiner Kenntnis ältestes Beispiel eine Justitia am Rathaus in Harlem aus dem XVII. Jahrh. Etwas weiter hinauf führt uns Didron.[17]) Er ist der einzige, der sich näher über die Frage geäußert hat. Er sagt 1860 in einem Aufsatz über die vier Kardinaltugenden, die Augenbinde der Justitia sei am Ende des XVI. Jahrh. aufgekommen. Er sieht in ihr ein deutliches Zeichen „jener traurigen Kunstepoche". Die frühesten Beispiele, die er nennt, sind eine Justitia am Kölner Rathaus und die von ihm ins Jahr 1589 gesetzte Justitia am Lorenzbrunnen in Nürnberg. Seine übrigen Beispiele gehören in das XVII. und XVIII. Jahrh. Grimouard de Saint-Laurent wiederholt auch hier Didrons Angaben.

Didrons Annahme ist falsch. Gegen ihre Richtigkeit spricht von vornherein jene Abbildung in Damhouders Praxis rerum civilium von 1596. Denn wenn man damals bereits eine Justitia als Januskopf teils mit, teils ohne Augenbinde darstellte, so ist klar, daß das Attribut selbst erheblich früher üblich geworden sein muß. Den klaren Beweis für die Richtigkeit dieses Schlusses liefert die Wormser Reformation in der Frankfurter Ausgabe von 1531; ein Exemplar derselben befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Der Titel des Foliobandes lautet: „Satzung, Statuten und Ordnungen . . . . in des H. Reichs Statt Worms." Der Holzschnitt auf dem Titelblatt aber zeigt eine Justitia mit verbundenen Augen, Schwert und Wage in der Hand, auf einem Postament stehend; vor ihr erscheint ein reicher und ein armer Mann. Am Schlufs des Bandes findet sich der Vermerk: „Getruckt zů Franckfurt am Meyn, bei Christian Egenolph. Im iar, Tausent, Fünffhundert und XXXI. Am XIII. tag Herbstmons volendt."

Christian Egenolph[18]) ist einer der bekanntesten unter den ersten deutschen Druckern. Er war 1502 in Hadamar geboren. Er hat humanistische Studien getrieben und zeitlebens gelehrte Interessen behalten. Er war nicht nur Drucker und Buchhändler, sondern hat auch selber die Holzschneidekunst ausgeübt. Er ließ sich zunächst 1529 in Straßburg nieder, siedelte aber bereits im folgenden Jahre nach Frankfurt am Main über. Hier hat er seinen Ruf begründet. Von hier aus hat er eine Filiale in Marburg geleitet. Und hier ist er 1555 gestorben.

Egenolph benutzte als Druckerzeichen regelmäßig einen bald runden, bald viereckigen Altar, auf dem ein Herz in Flammen brennt. Paul Heitz reproduziert diesen Altar in seiner Sammlung von „Frankfurter und Mainzer Drucker- und Verlegerzeichen" fünfzehn Mal.[19]) Koennecke bildet in seinem Hessischen Buchdruckerbuch sechs Varianten aus der Marburger Filiale ab.[20]) Zwei solche Altäre stehen auch am Schluß von Grotefends Monographie.

Aber es steht fest, daß Egenolph daneben nicht bloß bei dem Druck der Wormser Reformation jenes Zeichen mit der Justitia benutzt hat. Denn in einem „Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires", welches 1888 in der „Bibliothèque technique du cercle de la librairie"[21]) erschienen ist, werden der Altar und die Justitia als Druckerzeichen Egenolphs aus den Jahren 1540 und 1544 genannt. Es heißt dort:

„Egenolff (Christian), Christianus Egenolphus, libr. 1540, 1544.

1. Un autel, tantôt carré, tantôt rond, sur lequel est allumé un brasier où se consomme un coeur.

2. La Justice, aux yeux bandés, tenant sa balance égale entre le riche et le pauvre. (Composition allégorique en rapport avec le sujet de l'ouvrage)."

Auch bei diesem, vermutlich aus dem Jahr 1544 stammenden Drucke steht also die Justitia des Signets in Bezug zu dem juristischen Inhalt des Buches, ebenso wie das der Fall bei der Wormser Reformation war. Mit Sicherheit läßt sich annehmen, daß Egenolph noch öfter dieselbe Darstellung verwertet hat, wo der Inhalt des gedruckten Buches Anlaß dazu gab. Möglicherweise ist es der Fall bei der Goldenen Bulle, die Egenolph im Juli 1531 druckte,[22]) oder bei der im Stadtarchiv zu Frankfurt am Main aufbewahrten Freizeichenordnung, die er in demselben Jahre für den dortigen Magistrat herstellte.[23]) Über Ege-

[16]) L. c, p. 221 fg.

[17]) L. c, p. 76.

[18]) Grotefend, »Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker zu Frankfurt a. M und seine Vorläufer.« (1881). — Koehne, »Wormser Stadtrechtsreformation« I (1897) p. 5 f.

[19]) (1896) Taf. XXVIII bis XXX.

[20]) (1894) p. 222 ff

[21]) Fasc. III. (Paris) p 12 f.

[22]) Grotefend, p. 14.

[23]) Ibid., p. 15.

nolphs Druckerzeichen ist sonst nur noch erwiesen, daß er im Dezember 1530 ein von jenen beiden völlig verschiedenes Signet verwendete, dessen Bild nach der Stelle in Genesis 3: „Im Schweiße deines Angesichts" usw. komponiert war.[24])

Es ist nicht bekannt, ob Egenolph das Zeichen mit der Justitia selbst hergestellt oder auch nur die Anweisung dazu gegeben hat. Möglich ist das eine wie das andere. Jedenfalls ist die von ihm 1531 im „Schilde" geführte Justitia mit der Augenbinde die älteste datierte, die hier nachgewiesen werden kann.

Eine andere Spur führt uns zu einem der größten Künstler jener Zeit, Hans Holbein dem Jüngeren (1497—1543). Im Auftrage des Königs Heinrich VIII. von England hat Holbein einen Entwurf zu einem reich geschmückten Kamin hergestellt. An dem oberen Teile sieht man als Pendant zur Charitas die Justitia. Sie ist sitzend dargestellt: ein Löwe unter ihren Füßen, Schwert und Wage in den Händen, die Augen verbunden. Der Kamin hat wahrscheinlich in einem später zerstörten Palastzimmer des Königs gestanden. Der Entwurf befindet sich jetzt im Britischen Museum. Die beste Reproduktion ist in der Pariser Ausgabe der „Dessins d'ornements de Hans Holbein" von 1886 geliefert;[25]) eine andere ist in Hirths Formenschatz der Renaissance enthalten.[26]) His[27]) bemerkt ohne Zweifel mit Recht, daß der Entwurf in die letzte Lebensperiode Holbeins gehöre. Ob er aber gelegentlich des ersten, 1526, oder des zweiten, 1532 beginnenden Aufenthalts Holbeins in England entstanden ist, wird sich schwer nachweisen lassen. Ausgeschlossen ist es nicht, daß der Entwurf zu dem Kamin älter als Egenolphs Signet ist.

Möglicherweise gehört hierhin ferner eine Federzeichnung Holbeins, die jetzt im Baseler Museum aufbewahrt wird. Sie stellt einen Prunkbecher dar, auf dessen Deckel eine Justitia mit Schwert und Wage thront. Eine Binde trägt sie auch hier. Aber selbst auf der vorzüglichen Wiedergabe bei His[28]) läßt sich nicht mit voller Deutlichkeit erkennen, ob es eine Augenbinde oder eine Stirnbinde ist. Es ist eben eine Skizze. Hirth,[29]) der die Zeichnung gleichfalls abbildet, zieht obenein in Frage, ob Hans Holbein der Zeichner ist. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür und eben darum auch für die Anwendung der Augenbinde. Die Entstehungszeit ist hier gänzlich unbekannt.

Eine andere Justitia ist auf dem „Tod der Virginia", einem Bilde der Dresdener Galerie[30]) zu sehen, das wahrscheinlich nach einer Zeichnung Holbeins von einem unbekannten Künstler gemalt worden ist. Ob sie eine Augenbinde trägt oder nicht, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen; nach den Photographien scheint es nicht der Fall zu sein.

Über das Verhältnis, in dem die Justitia bei Egenolph und Holbein zueinander steht, läßt sich vorläufig nichts behaupten. Holbein hat vielfach für die Bücherillustration u. dgl. gearbeitet. Aber Beziehungen zwischen ihm und Egenolph scheinen nicht bestanden zu haben. Und der Holzschnitt macht nicht den Eindruck, als sei er von Holbein.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß Christian Egenolphs offenbar nur selten bei der Herausgabe juristischer Werke gebrauchtes Signet den Anstoß zu der weiten Verbreitung des Attributs gegeben hat. Aber ganz dasselbe gilt von Holbeins Entwürfen. Wer kannte jene Kaminskizze für den englischen König in Deutschland! Freilich wäre die eine wie die andere Möglichkeit diskutabel, wenn Didrons Ansicht auch nur insoweit richtig wäre, daß die Augenbinde der Justitia erst am Ende des XVI. Jahrh. allgemein zur Anwendung gekommen wäre. Wir könnten dann mit der Annahme rechnen, daß etwa ein unbekannter Dritter in der langen Zwischenzeit die Idee aufgegriffen und in die breiteste Öffentlichkeit getragen hätte. Aber auch das stimmt nicht. Denn schon seit der Mitte des XVI. Jahrh. tauchen plötzlich, wie mit einem Schlage an allen Ecken Deutschlands Darstellungen der Justitia mit der Augenbinde auf. Im Jahre 1554 findet sie sich auf einem für den Solothurner Rats-

[24]) Heitz l. c zwischen Taf. XXVII und XXVIII. Beinah dieselbe Darstellung bildet auch den Schluß der Wormser Reformation von 1531.

[25]) Fac-Simile en photogravure. Texte par Edouard His. fol. Pl. XLVIII, Pl. L

[26]) I. (1877) Nr. 31, 32.

[27]) L. c, pag. XLII.

[28]) Pl. XXVI, Nr. 3.

[29]) II. (1878) Nr. 222, Sp. XII.

[30]) »Katalog.« 3. Aufl. (1896) p 198, Nr. 1895.

herrn Peter Valier gemalten Wappenfenster.[31]) Im Jahre 1568 läßt sie sich auf dem Stadtrichterschwerte von Enns nachweisen.[32]) Von Virgil Solis[33]) (1514—1562) haben wir zwei solche Bilder, von Brueghel[34]) († 1569?) und Tobias Stimmer[35]) eins. Im Jahr 1570 benutzt Sigismund Feyerabend in Frankfurt am Main ein solches Signet von Jost Amman,[36]) im Jahre 1589 ein anderes, das Jodocus a Winghe erfunden, Raphael Sadeler angefertigt hat.[37]) Ein ganz entsprechendes Zeichen führt bereits um 1550 der Drucker Claudius Servanius in Lyon.[38]) Nach alledem ist von bloß vereinzeltem Vorkommen des Attributs in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. nicht mehr die Rede. Jeder kennt es. Überall wird es angewandt.

Unter diesen Umständen werden wir die Zeit der Entstehung des Attributs vielleicht noch etwas über das Jahr 1531 hinaufrücken müssen. Immerhin aber läßt sich auf indirektem Wege nachweisen, daß es sich dabei nur um eine Differenz von wenigen Jahrzehnten handeln kann.

Von vornherein liegt die Vermutung nahe, daß die populäre Literatur jener Zeit mit ihrem reichen Bilderschmuck Aufschluß über diese Frage geben wird. Und in der Tat liefert uns Sebastian Brants Narrenschiff in Text und Illustration einen Beitrag, der freilich eigener Art ist. Die erste Auflage des Buches ist 1494 in Basel erschienen, zahlreiche andere folgten. Schon 1497 wurde eine lateinische Übersetzung veröffentlicht. Die Originalholzschnitte stammen nach Angabe von Zarncke von mindestens fünf verschiedenen Arbeitern; neben Baselern waren wahrscheinlich auch andere Süddeutsche beteiligt. Sie sind heute am bequemsten zugänglich in der hochdeutschen Ausgabe, die Simrock 1872 hat erscheinen lassen.

Unter Nr. 71 schreibt Sebastian Brant[39]) dem Prozeßnarren, der „zankt und zu Gericht geht" einiges ins Stammbuch. Voraus gehen die Worte:

„Gar dick der hächlen er entpfint
Wer stätes zanket, wie ein kint
und meint die worheit machen blint."

Wie hier, so ist auch im folgenden[40]) vom Blenden der Wahrheit die Rede. In demselben Sinn spricht Brant vom Biegen des Rechts, vom Betrügen des Richters. Die Gerechtigkeit[41]) wird auch von ihm erwähnt, aber nur in der Wendung, daß der Narr ihr zu entfliehen sucht.

Der zugehörige Holzschnitt,[42]) der offenbar zu den besseren gehört, setzt an die Stelle der Wahrheit die Gerechtigkeit. Sie ist in einem Saal über dem Boden schwebend, mit Krone, Schwert und Wage unzweideutig abgebildet. Von hinten tritt der Narr an sie heran und ist gerade im Begriff, ihr eine Binde um die Augen zu legen. Er selbst wird dafür nach Brants[43]) Rezept bestraft:

„Ich wolt, wem wol mit zanken wär,
daß er am ars hett hächlen schwär."

Die Ersetzung der Wahrheit durch die Gerechtigkeit ist vollauf gerechtfertigt, da sonst aus dem Bilde nicht hervorgehen würde, um was für einen Narren es sich handelt. Auch Jakob Locher[44]) übersetzt die Eingangsworte frei mit den Worten:

„. . . Est fatuus vehemens: nempe excecare laborat
Justiciam et legum contaminare fidem."

In diesem Holzschnitt haben wir eine Darstellung der Justitia aus dem Jahre 1494 vor uns, in der die Augenbinde nicht wie Schwert oder Wage Attribut ist, sondern nur dem Narren als Mittel für seine kindischen Zwecke dient. Ohne Zweifel folgt aus dieser Zusammenstellung der Justitia und der Augenbinde, daß dem Künstler das Attribut überhaupt nicht

[31]) »Meisterwerke Schweizerischer Glasmalerei,« herausgegeben vom Historisch-antiquarischen Verein in Winterthur. Text von Hafner, Berlin (Claesen & Co) o. J. Text pag. 8, Taf. Nr. 9.

[32]) S. Weber, »Kunstgewerbliche Gegenstände der Kulturhistorischen Ausstellung zu Steyr 1884.« (Steyr 1885) fol. Heft I, Taf. 7.

[33]) Berlin. »Kupferstich-Kabinett.« K. D. A. B. 198, 202.

[34]) Ibid. K. N. A. 937—25 (Hier. Cock III).

[35]) Hirth, »Formenschatz« (J. 1879) Nr. 152.

[36]) Butsch, »Die Bücherornamentik der Renaissance«. II, (1881) pag. 49, Taf. 52. Heitz, »Frankfurter und Mainzer Drucker- und Verlegerzeichen.« (1896) pag. X., Taf. XXXVII, Nr. 42.

[37]) Heitz, l. c., Taf. XIX.

[38]) Butsch, l. c. II, pag. 47, Taf. 27. Hirth, . c. (J. 1881), Nr. 105.

[39]) »Narrenschiff« Herausgegeb. von K. Goedeke (= »Deutsche Dichter des XVI. Jahrh.«, herausgeg. von Goedeke und Tittmann VII). (1872) p. 135 f.

[40]) Vers 31.

[41]) Vers 6.

[42]) Simrock, p. 175.

[43]) Vers 33 f.

[44]) Stultifera navis (1497) fol. 81.

bekannt war. Andernfalls müßten wir die Zeit des Aufkommens des Attributs mindestens um ein paar Menschenalter hinaufdatieren. Und davon kann bei dem Reichtum der bildlichen Überlieferung des XV. Jahrh. keine Rede sein. Eine so freie Verwendung des Attributs, wie dann vorliegen würde, wäre erst lange nach seiner Entstehung möglich. Das gilt hier genau so wie vorher bei dem Januskopf teils mit, teils ohne Augenbinde. Darum können wir mit voller Sicherheit das Jahr 1494 als festen Terminus a quo für die Entstehungszeit des Attributs annehmen. Innerhalb der Grenzen 1494 und 1531 aber haben die späteren Jahre die größere Wahrscheinlichkeit für sich.

So viel über die Zeit der Entstehung. Der Ort der Entstehung ist damit zugleich festgestellt: es handelt sich um den Südwesten Deutschlands. Von dort aus ist die Verbreitung über die übrigen deutschen und ausländischen Gebiete vor sich gegangen. Wir kommen jetzt zu den Ursachen der Entstehung des Attributs. (Schluß folgt.)

Berlin. Ernst v. Moeller.

Bücherschau.

Handbuch der christlichen Archäologie von Carl Maria Kaufmann. Mit 239 Abbildungen. Ferdinand Schöningh, Paderborn. (Preis 11 Mk.)

Lehrbücher, wie die „Wissenschaftliche Handbibliothek" Schöningh's sie liefern soll, pflegen naturgemäß aus der Lehrtätigkeit herauszufließen. Wenn, wie im vorliegenden Falle, das Privatstudium dafür die alleinige Quelle ist, dann setzt sie um so mehr Bienenfleiß und Hingebung voraus. Daß diese im höchsten Maße vorhanden sind, beweist schon der Blick in das Inhaltsverzeichnis, welches die Weite des Rahmens, die Klarheit der Disposition, die Fülle der Details ahnen läßt. — Bei der Einteilung in 6 Bücher, von denen das I. als Propädeutik sich mit Wesen, Geschichte, Quellen-Bestand der christlichen Archäologie beschäftigt, das II. mit der altchristlichen Architektur, das III. mit den epigraphischen Denkmälern, das IV. mit der Malerei und Symbolik, das V. mit der Plastik, das VI. mit Kleinkunst und Handwerk, fällt zunächst folgendes auf: Die Propädeutik ist fast zu umfangreich (108 Seiten) ausgefallen, fast zu detailliert in bezug auf die Literaturangaben, während die 30 Seiten umfassende Topographie der altchristlichen Denkmäler, trotz ihrer Kleinarbeit, sehr zu begrüßen ist. — Die Architektur, der 80 Seiten gewidmet sind, läßt an Vollständigkeit der Arten nichts zu wünschen übrig, eher etwas hinsichtlich der Zutaten und Einzelheiten. — Die Epigraphik (189—274), vielleicht der dankbarste, jedenfalls im Verhältnis zu den Vorläufern dieses Werkes (Kraus, Schultze usw.) trotz ihres Umfanges sein nützlichster Teil, sollte eher am Schlusse des Ganzen, als an dieser Stelle vermutet werden; ihre chronologische Hülfstabelle ist eine ungemein schätzbare Beigabe. — Die Malerei und Symbolik (275—486) bilden den Löwenanteil; man möchte von ihm nichts entbehren, erhebt aber unwillkürlich die Frage, weswegen die mit so viel Liebe gepflegte Symbolik in den beiden folgenden Büchern nicht zu ihrem Recht kommt. — Die Plastik (487—542) macht sich nach ihren verschiedenen Richtungen: Bestimmung, Material usw. geltend; in Kleinkunst und Handwerk werden die altchristlichen Textilien (Kleidung) wie die liturgischen Geräte gebührend berücksichtigt, zuletzt die bisher fast ganz vernachlässigten Münzen. — Durch das ganze Werk gewinnt man den Eindruck umfassender Literaturkenntnis, namentlich auch der neuesten Forschungen, von denen die umstürzenden Strzygowski's den Verfasser am meisten fasziniert haben, vielleicht allzuviel, jedenfalls etwas vorschnell. Aber auch an unmittelbarer Vertrautheit mit den Objekten fehlt es dem Verfasser nicht, und daß er manche derselben in den altchristlichen Bilderkreis eingeführt hat, ist ihm als Verdienst anzurechnen. — Sein Bilderschatz, d. h. sein Illustrationsapparat ist für das Format und den Umfang des Handbuchs eigentlich zu groß in dem Sinne, daß viele seiner Textbilder zu klein geraten sind und auch aus diesem Grunde minder deutlich. Immerhin erleichtern sie sehr wesentlich das Verständnis, mitbeitragend zu dem aufrichtigen Willkommengruß, der dem sehr zeitgemäßen, fleißigen Lehrbuche hiermit entgegengebracht wird. H.

Germanische Frühkunst. Herausgegeben von Prof. Karl Mohrmann und Dr. Ing. Ferd. Eichwede. 120 Folio-Tafeln (33 × 46 *cm*) in Lichtdruck mit erläuterndem Text. 12 Lieferungen zu je 6 Mk. Chr. Herm. Tauchnitz in Leipzig.

In der neuen Kunstbewegung mit ihrem Bedürfnis nach Linienverschlingungen, Ranken und sonstigem Ornament ist als der gesundeste Zug zu begrüßen die Wiederanknüpfung an die germanischen Formen, namentlich an die eigenartigen kraft- und phantasievollen Gestaltungen, die als Erzeugnisse germanischen Geistes betrachtet, daher als „Germanische Frühkunst" bezeichnet werden dürfen. Sie beschränken sich nicht auf die deutschen Lande, haben vielmehr auf die stammverwandten longobardischen, skandinavischen, angelsächsischen Länder sich ausgedehnt, so daß sie in Oberitalien sich finden wie in Dänemark, Schweden, Norwegen, Jütland, auch in England und Schottland, überall in aparter Entwicklung. Vom Holzbau ausgegangen haben diese Denkmäler sich konstruktiv entfaltet, zugleich der Metallverzierung die Formen des Flechtwerks, der Rankenverzierungen, der Tierornamentik entlehnt und dadurch gewaltige Formenkreise gewonnen, die durch den Reichtum der Ideen und Gliederungen von fesselnder Wirkung sind. Daß diese Werke und Zierformen trotzdem bisher

keine große Beachtung seitens des künstlerischen Schaffens gefunden haben, hat wohl vornehmlich seinen Grund im Mangel guter Abbildungen. — Diesem wird mit einem Schlage abgeholfen durch die vorstehende Publikation, für die zwei durchaus bewährte Künstler und Forscher ihre ganze Kraft einsetzen. Sie haben für diesen Zweck auf weiten Reisen maßstäblich korrekte Zeichnungen von Portalen, Gesimsen, Säulen, Kapitälen, Flächenornamenten, sowie von Chorschranken, Taufsteinen, Epitaphien, Altären, Antependien usw. in Stein, Holz, Metall gewonnen, und hierbei auf die genaue und künstlerische Wiedergabe der Gliederungen und Verzierungen den größten Wert gelegt, so daß durchaus zuverlässige Aufnahmen in zureichenden Größenverhältnissen vorliegen. Sie stellen auf den 10 Tafeln der I. Lieferung dar in Holz: Portal nebst Stützenausbildung der Stabkirche zu Urnaes (Norwegen), in Stein: die Vorhalle der Kirche Pomposa (Prov. Ferrara), das Portal nebst Details von S. Stefano in Bologna, Säulen in der Krypta zu Dalbi (Schweden); in Bronzeguß: die Bekrönung des Taufbrunnens zu Hildesheim; in Messing: den Altar nebst Details und Friesen zu Sal (Jütland). — Kostbares Studienmaterial für den Kunstforscher, wie für den Künstler ist hier zusammengestellt, so daß Architekten, Bildhauer, Edelmetallschmiede, die sich im Sinne der neuen, auf das Einfache und Naturwüchsige gerichteten Bestrebungen inspirieren wollen, hier einen wahren Schatz vorbildlicher Motive finden. — Dem ernsten Werke, das gewiß den geometrischen und vegetabilischen Formenreichtum der Übergangsperiode ganz besonders berücksichtigen wird, darf gute Aufnahme in weiten Kreisen zugesichert werden. A.

Das Denkmäler-Archiv. Ein Rückblick zum zwanzigjährigen Bestehen der Königlichen Meßbild-Anstalt in Berlin.

Von dem Vorsteher der 1885 in Berlin errichteten staatlichen Meßbild-Anstalt, Geheimrat Professor D. A. Meydenbauer, liegt hier ein eingehender, ungemein lehrreicher Bericht vor, der deren Vorgeschichte, Entstehung, Wachstum, Bedeutung, Ziele behandelt, zu dem Zwecke, ihren Nutzen für die Denkmalpflege nachzuweisen. — Von dem Grundsatze ausgehend, daß die historisch gewordenen Kunstformen wohl keine ebenbürtige Nachfolge mehr finden würden, daher ihre Baudenkmäler vom höchsten Kulturwerte, deren zuverlässige Abbildungen mit genauen geometrischen Zeichnungen und kritisch gesichteten historischen Nachrichten zur Erhaltung dieses Schatzes unumgänglich nötig seien, gibt der Verfasser, der fast ein halbes Jahrhundert diesen Bestrebungen dient, einen Überblick über deren Entwicklung, seitdem die Photographie durch genaue Aufnahmen, mit Hilfe der Meßbildwerkzeuge die allergetreuesten Abbildungen der Baudenkmäler und ihrer Einzelheiten ermöglicht (wie die beigegebene Tafel mit der Wiedergabe des Freiburger Münsterturmes aufs anschaulichste zeigt). — Auf diese Weise ist ein Archiv von über 10000 Platten entstanden, die von 837 Bauwerken in 185 (außer der Hagia Sophia und Baalbek usw.) deutschen Orten in großen Maßstäben (40×40 — 150×180) absolut genaue Abbildungen bietet, die um relativ mäßigen Preis (Kataloge zu Berlin W 56, Schinkelplatz 6) zu beziehen sind. — Daß das Preußische Denkmäler-Archiv zu einem solchen Deutschlands, ja der ganzen Erde allmählich sich auswachse, ist der berechtigte Wunsch seines hochverdienten Gründers. Schnütgen.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. I. Teil: Altertum und Mittelalter. 76 Tafeln mit 720 Bildern. Herder, Freiburg. (Preis brosch. Mk. 8.)

Seinen Hauptzweck, für den gesamten kunstgeschichtlichen Unterricht an den höheren Schulen um billigen Preis eine wissenschaftlich und pädagogisch durchaus zuverlässige Zusammenstellung der wichtigsten und lehrreichsten Denkmäler aus den verschiedenen Kunstzweigen und deren Epochen in guten Abbildungen zu bringen, entspricht in vortrefflicher Weise der vorliegende Atlas, an dem vor allen Privatdozent Dr. Sauer mitgearbeitet hat. Die Auswahl ist recht geschickt, sowohl hinsichtlich der jedem Kunstzweig gewidmeten Anzahl (bei der nur die Weberei vernachlässigt ist), wie der Typen, unter die mit Recht manche bis dahin minder betonte Monumente aufgenommen sind. Hierbei steht natürlich die Architektur im Vordergrunde, bei der die Grundrisse und Details betont, sogar die Grundbegriffe nicht übersehen sind. Von ihr strahlt das Licht auf die anderen Denkmäler aus, nicht nur die der bildenden Kunst, die am meisten berücksichtigt sind, sondern auch die der angewandten Kunst, die freilich in technischer Hinsicht weniger zur Geltung kommen konnten, zum Teil auch wegen der stark reduzierten Wiedergabe etwas in den Hintergrund treten. — Mit den ägyptischen Tempeln beginnt der I. Band und schließt mit den Gemälden Fiesoles. — Jede der 76 Tafeln hat für ihre durchschnittlich 10 Abbildungen fortlaufende Nummer und jede derselben begleitet kurze Bezeichnung in deutscher und französischer Sprache. Das erklärende Inhaltsverzeichnis, das also wohl eine Kunstgeschichte im Überblick werden wird, soll mit dem II. Teil, der die „Neuzeit" enthält, Ende 1905 erscheinen. Schnütgen.

Illustrierte Weltgeschichte in vier Bänden. Herausgegeben von Dr. S. Widmann, Dr. P. Fischer und Dr. W. Felten. Mit annähernd 1200 Textabbildungen und 120 ein- und mehrfarbigen Tafelbildern. Vollständig in 40 Lieferungen zu je 1 Mk. Alle 3 bis 4 Wochen erscheint eine Lieferung. München, Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H.

Der überaus rührige Münchener Verlag, der sein Geschick, illustrierte Lieferungswerke großen Stiles vortrefflich zu besorgen, durch die drei Prachtwerke: „Die Katholische Kirche unserer Zeit", „Illustrierte Geschichte der Katholischen Kirche", „Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur" glänzend bewiesen hat, sucht diese noch zu überbieten durch eine mit Bildern reich ausgestattete Weltgeschichte, für die er drei bewährte Kräfte gewonnen hat. Diese bieten hinsichtlich des christlichen Geistes, des wissenschaftlichen Wertes, der gewandten Form, der geschickten Bilder-Auswahl volle Gewähr, und daß Reproduktionen nebst Ausstattung den höchsten An-

sprüchen genügen werden, ist angesichts der bisherigen Leistungen des Verlags nicht zu bezweifeln. — Fischer wird im I. Bande das Altertum, Felten im II. Bande die altchristliche Periode mit dem Mittelalter, Widmann im III. und IV. Bande die neue und neueste Zeit behandeln. — Der IV. Band erscheint zunächst und soll das Zeitalter der Kämpfe um bürgerliche Freiheit, nationale Selbständigkeit und soziale Forderungen (1789 bis zur Jetztzeit) entrollen, unter Beifügung von 400 Textabbildungen, 9 mehrfarbigen und 20 einfarbigen Tafelbildern. Zwei große Abschnitte sind vorgesehen: das Zeitalter der französischen Revolution (1789 bis 1815) und das Zeitalter des Ringens um Verfassung, Nationalstaaten und soziale Umordnung.

In der I. Lieferung wird die französische Revolution bis zum Nationalkonvent vorgeführt, also ihr Vorspiel (Aufklärungsliteratur, volkswirtschaftliche Lehren und Zustände, sittliche und religiöse Zustände, Reformversuche), sowie die Nationalversammlung bis zum Sieg der Republik. — Die Schilderung der die Revolution allmählich vorbereitenden literarischen, sozialen, moralischen Defekte ist klar, ernst, spannend, und was dem Sturz des Königtums an gewaltsamen Veranstaltungen vorherging, entfaltet sich als anschauliches Bild. — Die Illustrationen bestehen hier naturgemäß zumeist in Porträts, sowie in Versammlungsszenen, außerdem fast nur noch in Faksimiles von Schriftstücken und Drucksachen. Daß auch Gesellschafts- und Volksszenen, Gebäulichkeiten und Einrichtungen, sowie kulturgeschichtlich merkwürdige, anderweitig minder verwertete Einzelheiten zur Illustrierung des Textes mitbeitragen werden, ist gewiß nicht zu bezweifeln. — Für das ungemein zeitgemäße Lieferungswerk wird der Zuspruch sicherlich nicht ausbleiben. F.

Studien zu Quinten Metsys. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in den Niederlanden von Dr. Walter Cohen. Mit 6 Abbildungen. Friedr. Cohen, Bonn 1904. (Preis 3 Mk.)

In die schwankende Gestalt des wohl zu Löwen geborenen und gebildeten Malers Metsys, der von der Forschung bald als das Schlußglied der alten, bald als das Anfangsglied der neuen Schule reklamiert wird, sucht der junge Verfasser Festigkeit zu bringen durch eine sorgfältige und geschickte Analyse seiner Gemälde, von denen er im Anhang ein beschreibendes Verzeichnis bietet. — Aus ihr ergibt sich, daß er zunächst Schüler von Dierik Bouts war und dem Einfluß von Roger van der Weyden unterstand, daß er sodann an dem Haarlemer Maler Geertgen tot Sint Jans sich gebildet, und an Memling sich inspiriert hat. — An diese Grundlage knüpften die italienischen Einflüsse an, zunächst die der Gemälde von Cima da Conegliano hinsichtlich der Architektur, von Lionardo in bezug auf die Landschaft und den Gesichtstypus, der den Aufenthalt in Italien vermuten läßt. — Diese klaren und folgerichtigen, durch einige Abbildungen erläuterten Studien machen einen so guten Eindruck, daß der Wunsch sich nahe legt, es möge bald aus ihnen an Stelle des bisherigen von der Legende arg beeinflußten Lebensbildes ein authentisches hervorgehen, daß der Künstler gewiß verdient. G.

Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. I. Die perspektivische Projektion. Mit 3 Zeichnungen im Text und 14 Tafeln. Inaugural-Dissertation von Dr. Josef Kern. E. A. Seemann, Leipzig 1904. (Preis Mk. 6,—.)

Für die Bestimmung des Meisters und Alters primitiver Gemälde ist die räumliche Disposition von großer Bedeutung. Als einen Hauptfaktor derselben betont der Verfasser hinsichtlich der altflandrischen Gemälde die Linearperspektive; und sie als neues Kriterium für die Attribuierung und Datierung van Eyckscher und verwandter Bilder eingeführt zu haben, ist sein unzweifelhaftes Verdienst. — Hierbei bringt er an der Hand von mehreren Abbildungen, in deren Konturen rote Linien die Gesichtspunkte markieren, den Erweis, daß van Eyck bei seinen Bildern konstruierte, also für die Tiefenlinien bestimmte Fluchtpunkte als Konvergenzzentrum mit Bewußtsein annahm. Als Beleg gilt hierfür das Arnolfinibild mit seinen beiden, einem falschen System folgenden Fluchtpunkten; ihm folgte 1452 ein Schulbild, welches das richtige System erkennen läßt. Aus diesen Feststellungen zieht der Verfasser den wohl nicht zu beanstandenden Schluß, daß unter Benutzung eines Fluchtpunktes gezeichnete Gemälde der flandrischen Schule nicht mehr vor 1440—1445 angesetzt werden dürfen. — Auf diese mehr tastenden Versuche weitere zuverlässige Datierungen zu begründen, ist ein vom Verfasser erstrebtes Problem, das in einem späteren Stadium der Untersuchungen, die er fortzusetzen beabsichtigt, wohl zu ferneren wichtigen Ergebnissen führen wird. Schnütgen.

Collection du Baron Albert Oppenheim. Tableaux et Objets d'art. Catalogue précédé d'une introduction par Emile Molinier. Conservateur honoraire des Musées nationaux, Paris. Librairie centrale des Beaux-Arts.

Durch hohen künstlerischen Wert wie durch große kunsthistorische Bedeutung zeichnet sich die Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim zu Köln aus, deren Anfänge mehr als 40 Jahre zurückreichen. Der Umstand, daß manche ihrer hervorragendsten Bestandteile französischen Ursprungs sind, mag ihn bestimmt haben, die Beschreibung derselben einem französischen Kunstgelehrten ersten Ranges anzuvertrauen. Ein so vornehm wie solid gebundener Prachtkatalog in Folio bringt dieselbe auf 136 Seiten, denen 100 vortreffliche Heliogravüren beigefügt sind, alles mit französischem esprit und in französischer Eleganz. — Die 8 Seiten; umfassende Einleitung ist ein geistreicher und verbindlicher Überblick über das, was die Sammlung bietet, mit einigen Streiflichtern auf die Entwicklung der bedeutendsten in ihr vertretenen Kunstzweige, namentlich der kunstgewerblichen, die dem Verfasser am nächsten liegen. — Es handelt sich um 345 Gegenstände, die sich zusammensetzen aus: Gemälde Nr. 1 bis 46; Skulpturen bis 59; Elfenbein bis 83; Kehlheimer Stein bis 91; Buchs bis 116; Wachs bis 118; Bronzeguß bis 129; kirchliche Goldschmiedekunst bis 140; profane bis 151; Kleinodien bis 158

italienische Fayencen bis 167; deutsches Steingut bis 264; deutsche Fayencen bis 280; französische Fayencen bis 284; Maleremails bis 288; Gläser bis 299; Glasgemälde bis 315; Waffen bis 317; Möbel bis 331; Verschiedenes bis 345. — Die meisten dieser Gegenstände sind weithin bekannt und berühmt geworden durch Veröffentlichungen (auch in dieser Zeitschrift), wie durch Ausstellungen; sie haben dem Besitzer den Weltruf eines sehr feinsinnigen und kenntnisreichen Sammlers eingebracht, dem es gelungen ist, durch große Opfer und erleuchtete Wahl aus jedem der zahlreichen Gebiete das Beste sich anzueignen. Das gilt namentlich von den flandrischen und holländischen Gemälden allerersten Ranges, von den auserlesenen Stein- und Holzfiguren, den alle andern Privatsammlungen in Schatten stellenden Elfenbeinfiguren und Reliefs des X.—XV. Jahrh., den herrlichen flandrischen Buchsschnitzereien, den kostbaren mittelalterlichen Metall- und Emailarbeiten, der unvergleichlichen Gruppe deutscher Steingutkrüge, die unerreichbar bleiben wird. — Alle Gegenstäude sind einzeln beschrieben, manche nur in wenigen Zeilen, andere, wie namentlich die französischen und flandrischen Kleinkunstsachen, etwas eingehender, ohne daß aber auf die Literatur Rücksicht genommen wäre. — Als ein glänzendes Denkmal privaten Sammel-Eifers und -Glückes, als ein höchst wertvoller, ungemein instruktiver Beitrag zur Geschichte der bildenden und angewandten Künste wie des Mittelalters, so der Renaissance wird dieser Katalog durch Bild und Text sich behaupten für alle Zeiten.

Schnütgen.

Collections du Chevalier Mayer van den Bergh. — Catalogue des Tableaux, exposés dans les galeries de la Maison des Rois Mages, Rue de l'Hopital, 19 à Anvers. Impr. Bellemans Frères.

Dieser in 500 Exemplaren abgezogene Prachtkatalog in Folio mit 47 vorzüglichen Meisenbachschen Heliogravüren ist dem Andenken geweiht an einen gottbegnadeten Sammler, der seinem erleuchteten Eifer und seinem erfolgreichen Streben in seiner Geburtsstadt Antwerpen am 4. Mai 1901, erst 43 Jahre alt, durch den Tod entrissen wurde. Von der treuen Mutter veranlaßt, von kundiger Freundeshand zusammengestellt, beschreibt derselbe die 207 Gemälde, die mit den demnächst zu veröffentlichenden sonstigen Sammlungen, den kostbaren Inhalt des zu einem Museum eingerichteten elterlichen Hauses bilden, zur dauernden Erinnerung an den hochbegabten, edlen Kunstfreund, Ritter Fritz Mayer van den Bergh, der, frommen Sinnes, diese hingebungsvolle Sammeltätigkeit als einen erhabenen Lebensberuf betrachtete. — Sie bezog sich fast ausschließlich auf Gegenstände, namentlich Gemälde und Skulpturen, der Gotik und der Frührenaissance, die auf ausgedehnten Reisen, durch vielfache Verbindungen mit Kunstgelehrten und Kunsthändlern zu erlangen, sein unermüdliches Bestreben war. Je höhere Anforderungen an ein altes Kunstobjekt sein ernstes und zartes Kunstempfinden stellte, um so begehrenswerter erschien es ihm, und da er beflissen war, trotz seines Sammeleifers nur Hervorragendes zu erwerben, so erschien ihm dafür nicht leicht ein Opfer zu groß. Wie geläutert sein Geschmack, wie sicher sein Blick war, beweist das Verzeichnis seiner Gemälde, die nach Ländern, und in deren Rahmen chronologisch, geordnet, mehr oder weniger eingehend mit Sachkenntnis und Objektivität beschrieben sind. — Die französisch-flämische Schule vom Anfange des XV. Jahrh. ist durch das beste Stück der ganzen Sammlung, das Diptychon von Broederlam vertreten; die flämische Schule, die dem Herzen des Sammlers am nächsten stand, durch 100 zum Teil recht bedeutende Bilder des XV. und XVI. Jahrh., unter denen 2 van der Weyden, 1 Bouts, 1 Quintin Massys, 3 Patenier, 2 Herri met de Bles, 1 Meister der Halbfiguren, mehrere Breughel: Peter sen. und jun. wie Jean, dazu manche hervorragende unbekannte Meister besonders des XV. Jahrh., von denen wohl noch der eine oder andere seinen Namen finden wird; die holländische Schule durch 60 Bilder, von denen einige, wie Jakob Cornelisz, dem XVI., die meisten, zahlreiche gute, dem XVII. Jahrh. angehören; die französische Schule durch 20 Bilder, unter denen einige des XV. Jahrh.; die deutsche Schule durch 14 Bilder des XV. und XVI. Jahrh., unter denen die Schule vom Meister des Marienlebens, der Meister vom Tode Mariens usw.; die italienische, englische und spanische Schule durch 12 teils ältere, teils spätere Bilder. — Das Register zeigt 93 Künstlernamen auf, von denen wohl nur wenige zu beanstanden sind. — Mit großem Respekt für die Kenntnisse und Bestrebungen des jungen Sammlers erfüllt der Blick in den Katalog seiner Gemälde, dem die mütterliche Hüterin der Schätze den der übrigen Kunstsachen, besonders der Skulpturen, wohl bald wird folgen lassen.

Schnütgen.

Kaiser Maximilian I. Auflösung des Reiches. Neues Kulturleben. Von Dr. Max Jansen, Privatdozent an der Universität München. Mit 80 Illustrationen. Kirchheim, München 1905. (Preis in Leinwand Mk. 4.)

Dieser neue Band der „Weltgeschichte in Charakterbildern" (III. Abteil.: Übergangszeit) behandelt eine der wichtigsten Episoden der deutschen Geschichte, indem es einen Überblick bietet: im I. Abschnitt über die Reichsgeschichte seit dem XIII. Jahrh. (namentlich über das Streben nach Reichs- und Kirchenreform); im II. Abschnitt über die Regierung Maximilians (das Reichsregiment, die Reichsterritorien); im III. Abschnitt über das Wirtschaftsleben und die Wissenschaft (Städteleben, Kapitalismus, Universitätsleben, Humanismus usw.). — Alle diese in politischer und kulturgeschichtlicher Hinsicht bedeutungsvollen Fragen werden mit ebenso viel Sachkenntnis wie Objektivität behandelt. — Die Abbildungen, die dem Texte enge sich anschließen, sind mit großer Geschicklichkeit ausgewählt, wie sie eigentlich nur in München ihre Rechnung finden konnte. Da denselben zumeist Zeichnungen und Gemälde der spätgotischen Periode zugrunde liegen, auch solche die wenig bekannt und namentlich in kulturhistorischer Hinsicht sehr merkwürdig sind, da ferner die Erörterung anschaulich, die Sprache edel ist, so ist diesem Bande sein Leserkreis gesichert.

D





Die Himmelfahrt des heiligen Ludwig von Lorenzo di Credi.

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

VI.

Die Himmelfahrt des heiligen Ludwig von Lorenzo di Credi. (Kat.-Nr. 243b).

(Mit Abbildung, Taf. IV.)



chon deshalb mußte das Rundbild der Sammlung Bourgeois, das eine alte Florentiner Tradition als eine „Himmelfahrt des hl. Ludwig" bezeichnet, das Interesse der Forscher fesseln, weil die Darstellung sonst in der italienischen Kunst, meines Wissens, nicht vorkommt. Da auch die Legenda aurea nichts von einer Himmelfahrt des französischen Heiligen meldet, das Bild außerdem weder die Lilie noch die Krone, noch sonstige Hinweise auf San Luigi enthält, auch die Jugend des Dargestellten eigentlich gegen diese Legende spricht, so läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, was hier dargestellt ist. Dazu kommt, daß diese ganz blond und hell gehaltene Tafel als Bild merkwürdig leer erscheint. Man kommt auf die Vermutung, daß hier ein plastisches Vorbild zugrunde liegt.

Der Stil des Bildes weist nun ohne weiteres auf die Art Verrocchios; und unter den Schülern des großen Ateliers ist keiner, dessen Eigenart so gut zu dem Tondo paßt als Lorenzo di Credi. Dieser, 1457 geborene, erst 1536 gestorbene Künstler, den man den Carlo Dolci des Quattrocento genannt hat, verfügt über eine in Florenz seltene Innigkeit und schwärmerische Hingabe, die es wohl dem dreizehn Jahre älteren Umbrer Perugino verdankt, welcher in den achtziger Jahren des Quattrocento nach Florenz kam. Ein enges Band hat ihn außerdem in der Jugend mit dem Ateliergenossen Leonardo verbunden, mit dem er in den siebziger Jahren bei Verrocchio arbeitete. Für empyräische Kompositionen hatte Verrocchio in dem Grabmal des Kardinals Forteguerri in Pistoia, das er leider nur zum Teil vollendet hat, das unvergleichliche Muster gegeben. Wer die Engel unseres Tondo mit denen Verrocchios in der Sammlung Thiers im Louvre, die Modelle für Pistoia sind, oder auf der Forteguerri-Skizze im South Kensington-Museum vergleicht, wird vielfache Beziehungen finden. Nur, daß bei Lorenzo das stürmische Gebahren seines Meisters gedämpft nachzittert. Die Köpfe der Engel und des jugendlichen Heiligen zeigen den Einfluß Leonardos, von dem etwa die wundervolle Verkündigung im Louvre zum Vergleich genommen werden könnte. Der Tondo dürfte um 1485 – 90 entstanden sein, in jener glücklichen Zeit Lorenzos, die von seiner späteren, manierierten, sich so stark unterscheidet. Jedenfalls liegt die Tafel vor der Zeit Savonarolas, dessen Bußruf auch unsern Künstler aus seiner heiteren poetischen Verträumtheit aufschreckte und zu herberer Art verpflichtete.

Der 1270 verstorbene französische Heilige, der 1317 kanonisiert war und im Trecento häufig dargestellt ist, war in Florenz eigentlich erst durch Donatellos große Bronzestatue von Or San Michele (um 1425 gegossen, heute an der inneren Fassadenwand von Sa Croce) populär geworden. Lorenzo gibt im Gegensatz zu Donatello nichts vom bischöflichen Ornat, kein Pedum oder sonstige hierarchische Attribute. Blutjung, nur in den weißen Mantel der himmlischen Höhen halb gehüllt, steht der Heilige betend vor uns. Während die Engel schweben und herankommen, steht Ludwig ruhig auf dem kleinen Wolkenkissen. Zu den hellen Tönen der Mitte bilden die violetten Farben der englischen Kleider und die braunen Flügel einen zarten Gegensatz. Was auch immer der Inhalt des Tondo sein mag, das Bild führt uns die zarte Poesie jener glücklichen Tage vor Augen, die unter Lorenzo magnifico nach dem schlimmen Tage der Pazzi-Verschwörung anbrachen und sich in der Kunst Leonardos, Peruginos, Benedetto da Maianos und Lorenzos spiegeln. Möglich, daß eine Patrizierfamilie das Bild bestellte, wo ein junger Sohn Luigi allzufrüh vom Tode weggenommen wurde, und die nun das Bild des Verklärten in dieser Verklärung zu besitzen wünschte.

Berlin. Paul Schubring.

Ein Reliquiar des XII. Jahrh. in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Molsheim im Elsafs.

(Mit Abbildung.)



ie ehemalige Jesuiten- jetzt Pfarrkirche zu Molsheim, neben der früheren Kölner Jesuitenkirche die bedeutendste Vertreterin der in Belgien, in Rheinland, Westfalen und dem Elsaß um das Ende des XVI. und im XVII. Jahrh. entstandenen zahlreichen spätgotischen Jesuitenkirchen, befindet sich im Besitz eines interessanten Reliquiars aus dem XII. Jahrh. Es hat Schreinform und ruht auf vier Löwenfüßen. Der an allen seinen vier Seiten abgewalmte Deckel ist mittels Scharnieren an der Rückwand beweglich befestigt. Diese Rückwand ist massiv und ohne jedes Ornament, die drei anderen Seiten sind dagegen durchbrochen gearbeitet und reich mit figürlichen Darstellungen verziert.

In gleicher Weise ist der Deckel behandelt; denn auch hier sind die beiden Schmalseiten sowie die vordere Langseite à jour, die hintere Langseite aber massiv ausgeführt. Jedoch ist letztere im Unterschied von der Rückseite des Kastens mit eingepunzten Ranken verziert, die freilich nicht ursprünglich sind, sondern erst in späterer Zeit angebracht wurden. Sie stammen, wie es scheint, aus der Zeit, zu der man dem Deckel den jetzt ihn bekrönenden Aufsatz hinzufügte, d. i. dem XVII. Jahrh. Die flache Oberseite des Deckels ist völlig schmucklos. Das Reliquiar ist aus Bronze gegossen und nachträglich ziseliert. Kasten wie Deckel stellen je ein Stück dar. Die Füße wurden angelötet.

Das Bildwerk, mit denen der eigentliche Kasten verziert ist, besteht an der Vorderseite aus einer Darstellung der Majestas, die von den Evangelistensymbolen umgeben und samt diesen mitten in eine Gruppe der Verkündigung hineingeschoben ist. Der thronende Christus trägt in der Linken einen Kreuzesstab, während er mit der Rechten den lateinischen Segensgestus macht. Seine Füße ruhen auf einem kissenartigen Schemel, der von F. X. Kraus in „Kunst und Altertum im Unter-Elsaß" S. 154 irrig als Weltkugel bezeichnet wird. Die Evangelistensymbole haben Menschenkörper und Flügel, aber die bekannten symbolischen Köpfe. Sie sind knieend dargestellt und fassen mit der einen Hand die Mandorla an, worin der Erlöser thront, während sie mit der anderen ein Buch halten. Die Umrahmung der Mandorla und der die Evangelistensymbole umschließenden Felder weisen in der Mitte als Belebung eine Perlenschnur auf.

Von den die Gruppe der Verkündigung bildenden beiden Figuren steht Maria zur Rechten Christi, der Engel zur Linken. Maria trägt in der Rechten ein Buch, der Engel als Herold des Allerhöchsten einen Kreuzesstab. An den beiden Schmalseiten des Kastens sieht man unter drei mit Zickzack verzierten Rundbogen je drei Apostel. Die Kapitäle der Säulchen, auf denen die Bogen ruhen, sind mit einfachem, romanischem Blattwerk verziert, ihre Basen mit leichter Fältelung versehen. Über die Mitte der Säulchen zieht sich von oben bis unten ein bald zickzackförmiges, bald an Diamanten erinnerndes Ornament.

Der Deckel weist an seiner vorderen Langseite vier Arkaturen mit ebenso vielen Apostelfiguren, an den Schmalseiten je eine Arkatur mit einer Apostelfigur auf. Bogen, Säulen und Apostelbilder sind von demselben Charakter und derselben Art der Ausführung wie die gleichen Stücke an den Schmalseiten des Kastens. Im ganzen finden sich am Reliquiar, Kasten und Deckel zusammengenommen, zwölf Bogen, entsprechend der Zwölfzahl des Apostelkollegiums.[1])

Was die Gewandung der Apostel anlangt, so erscheinen alle nach Brauch in bloßen Füßen und langer Tunika; ihr Obergewand besteht teils in dem herkömmlichen Pallium, teils in einer Art von Kasel. Nur Petrus ist durch ein bestimmtes Attribut, die beiden Schlüssel, kenntlich gemacht, die anderen sind ohne alle nähere Bestimmung. Der Mehrzahl nach halten sie, die einen in der Linken, die anderen in der Rechten, ein Buch, die übrigen sind mit einem Spruchband versehen. Ihr Nimbus ist strahlenförmig, während derjenige Marias, des Engels und der Evangelistensymbole schlicht glatt ist.

An den vier Ecken der Deckels sitzen in der Richtung der Diagonale vier schreibende

[1]) Es ist irrig, wenn F. X. Kraus in „Kunst und Altertum im Unter-Elsaß" S. 154 angibt, auf dem Deckel befänden sich zwölf Arkaden mit den zwölf Aposteln.

Figuren in langer faltenreicher Gewandung, in der Rechten den Griffel, der am oberen Ende einen Tförmigen Abschluß hat, in der Linken die Tafel. Den Kopf bedeckt kurzes Haar; oben auf dem Scheitel gewahrt man eine Tonsur. Man hat bei den Figuren an die vier Evangelisten gedacht, allein wohl mit Unrecht, da diese auf dem Reliquiar schon durch ihre Symbole vertreten sind. Außerdem spricht auch die Tonsur gegen eine solche Vermutung. Aus demselben Grund kann man in ihnen auch nicht wohl die vier großen Propheten sehen und so scheint es am richtigsten, die Figuren als die Kirchenlehrer zu deuten. Für diese Auffassung spricht auch der Umstand, daß die Füße bei ihnen bekleidet sind.



Das Reliquiar ist schon verschiedenemale besprochen worden, so namentlich von Abbé Straub im „Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace" Ie sér. II, 135ff., von Didron in „Annales archéologiques" XIX, 18 und F. X. Kraus in „Kunst und Altertum in Unter-Elsaß" S. 154. Eine photographische Aufnahme ist von ihm meines Wissens bisher nicht gemacht, jedenfalls aber noch nicht veröffentlicht worden. Ich benutzte deshalb eine Anwesenheit zu Molsheim, die dem Studium der dortigen Jesuitenkirche gewidmet war, um von dem Reliquiar eine Aufnahme anzufertigen. Ich wurde dazu umsomehr veranlaßt, als es in seiner Art nicht alleinsteht, sondern ein Gegenstück, um nicht zu sagen, eine Replik im Dom zu Xanten hat, ein Umstand, der weder F. X. Kraus, noch dem Herausgeber der „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz" bekannt gewesen zu sein scheint, da weder jener des Xantener, noch dieser des Molsheimer Kastens Erwähnung tut.

Der Xantener Reliquiar ist eingehend in dem den Kunstdenkmälern des Kreises Mörs gewidmeten Band der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz unter Beifügung einer guten Seitenansicht beschrieben. Es ist 24 cm lang, 22 cm hoch und 13,5 cm breit, Maße, die auch beim Molsheimer Pendant zutreffen. Auch in allem übrigen ist die Übereinstimmung beider Stücke frappant. Die Unterschiede zwischen ihnen sind nur sehr nebensächlicher Art. Anstatt des Zickzacks herrscht beim Xantener Reliquiar an den Bogen und an den Säulchen der Arkaden das Seilornament vor. Dann sind bei ihm die Falten der Gewänder weniger scharf ausgeprägt wie beim Molsheimer und die Säume der Gewänder, die bei diesem ganz schmucklos sind, mit breiten Borden verziert. Ferner enthält bei ihm der Rand des Deckels. der obere Rand der Vorderseite des Kastens und das unten um diesen sich herumziehende Band eine Inschrift, von denen die oben angebrachte auf die Bestimmung des Reliquiars Bezug nimmt: *In hoc scrinio continetur de Ligno Dni. Victoris mr. Agilolfi mr. Pancratii mr. Silvestri PP. Calixti PP.*, während die untere, zwei Hexameter, das Bildwerk erklärt:

Ales homo, leo bos animalia mistica circa.
Majestas medio. Post fulget apex duodenus.

Das Molsheimer Reliquiar entbehrt dagegen jeder Inschrift. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Reliquiaren besteht in der Verschiedenheit der Anordnung der Apostelfiguren. Während z. B. die Darstellung des hl. Petrus beim Molsheimer auf der Vorderseite des Deckels ihren Platz hat, finden wir die im übrigen ganz gleiche Figur des Apostelfürsten beim Xantener auf der linken Schmalseite des Kastens. Ähnlich verhält es sich mit den meisten der übrigen Apostelbilder. Endlich sind, und das ist wohl der auffallendste Unterschied zwischen beiden Stücken, bei dem Xantener Reliquiar die massiven schreibenden Statuettchen an den Deckelecken des Molsheimer durch vier andere ersetzt, welche vor sich auf den Knien ein geöffnetes Buch haben, das sie mit beiden Händen halten und worin sie zu lesen scheinen. Indessen sind alle diese Abweichungen, wie schon gesagt, ohne weitere Bedeutung. Der Gesamteindruck beider Reliquiare ist so sehr derselbe, daß man erst die Unterschiede gewahrt, wenn man sie näher betrachtet. Es kann darum auch keinem Zweifel unterliegen, daß beide der gleichen Werkstätte entstammen und aus der Hand eines Meisters herrühren. Leider dürfte sich, wie die Dinge zurzeit liegen, vor der Hand wohl schwerlich etwas Näheres über die Person des letzteren feststellen lassen. Indessen sind auch so die beiden Reliquiare von hohem Interesse. Sie zeigen uns, wie die alten Meister ihre Repliken schufen. Heute macht man eine Form und benutzt dieselbe dann zur Herstellung beliebig vieler Kopien, von denen die eine bis aufs Haar der anderen gleicht. Die Kunst hört dabei selbstredend auf. Anders bei den alten Meistern. Auch sie haben kopiert, und zwar, wie die beiden Reliquiare klar beweisen, sich dabei des Abformens bedient, allein sie fertigten für jeden neuen Guß ein neues Modell an, wobei natürlich Varianten unmöglich ausbleiben konnten. So aber wurde jede ihrer Kopien in ihrer Art wieder ein Kunstwerk. Freilich sind bei einem solchen Vorgehen keine sogen. Anstalten für christliche Kunst mit ihrer künstlerisch wertlosen Fabrik- und Dutzendware möglich.

Was die Entstehungszeit der beiden Reliquiare anlangt, so weist alles, der Stil des Figurenwerkes, die Behandlung der Gewandung, der Charakter der Arkaturen und des dieselben verzierenden Ornaments, sie dem XII. Jahrh. zu, und zwar, wie es scheint, der früheren Zeit desselben. Clemen meint, das Xantener Reliquiar habe ursprünglich eine Kreuzigung getragen. Daß in der Tat auf ihm ursprünglich in der Mitte ein bekrönender Abschluß angebracht war, ist wohl nicht zweifelhaft; die dort angebrachte Öffnung läßt das vermuten. Ob wir uns aber auf ihm und seinem Molsheimer Gegenstück ursprünglich eine Kreuzesgruppe zu denken haben, deren Fuß die Reliquiare gewesen wären, scheint mir, von anderem abgesehen, schon wegen der Scharniere,*) mit denen beim Molsheimer Kasten und Deckel verbunden sind, nicht wahrscheinlich.

Luxemburg. J. Braun S. J.

*) [Mit diesen Scharnieren dürfte aber ein gegossener Kamm vereinbar erschienen sein, wie er so manche der Emailschreinchen von Limoges schmückt, aus einer Reihe offener Arkaturbögen bestehend, die auf den Ecken und in der Mitte mit einer Kugel bekrönt sind. D. H.]

Die neue Fahne der St. Sebastianus-Bruderschaft zu Linnich.

(Mit 2 Abbildungen.)



Acht, was echt ist — ächt, was schlecht ist! Dieser gesunde, in dieser Zeitschrift allzeit mit Erfolg vertretene Grundsatz hat glücklicherweise in der christlichen Kunst und dem ihr so eng verwandten Kunstgewerbe immer weitere Verbreitung, stetig wachsende Anerkennung gefunden; auch auf dem Gebiete der Nadelkunst, in der Stickerei, hat man sich mehr und mehr von den billigen Ersatzmitteln abgewendet, um der künstlerischen Handarbeit den ihr allein gebührenden Vorzug einzuräumen.

Zweihundert Jahre waren ins Land gegangen, seitdem ein kurfürstlich jülichscher Hauptmann mit seinem Ehegemahl der uralten Schützenbruderschaft S. S. Sebastiani et Antonii ein neues Fendel gestiftet. Als es nun galt, abermals ein würdiges Banner für die wackere Schützenschar zu beschaffen, da stand es von vornherein fest, daß an der Fahne, dem althergebrachten Sinnbild der Ehre und Treue, jede Einzelheit echt sein sollte.

Nachdem Dr. Schnütgen zum ersten Entwurf vielseitige Anregungen gegeben und später die fertige Zeichnung geprüft hatte, wurde die Arbeit vertrauensvoll der kunstfertigen Hand des Fräulein Peters zu Neuß übertragen. Die bewährte Künstlerin hat alle auf ihre Tüchtigkeit gesetzten Hoffnungen zur größten Zufriedenheit gerechtfertigt.

Die Fahne ist wirklich ein vollendetes Meisterwerk der Stickkunst, kostbar im Stoff, vortrefflich in der Durchführung, vornehm und doch prächtig in der Farbenzusammenstellung.

Eine tief-erdbeerrote, von Fransen eingefaßte, durch schwere Goldschrift belebte Borte umrahmt das golddurchwirkte seidene Fahnentuch von goldiger Bronze-Farbe. Die Eckstücke tragen grün-goldene Blätter. Die beiden vorzüglich zu einander abgestimmten Töne der Vorderfläche geben einen wirkungsvollen Untergrund für das Bildnis des Schutzheiligen.

Die edel gehaltene Gestalt des hl. Sebastianus, in ihren Grundzügen, vor allem in dem lieblichen Kopf, dem bekannten Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln entlehnt, ist mit peinlicher Sorgfalt ausgeführt, im wahren Sinne des Wortes meisterhafte Nadelmalerei. Das langgelockte, im Flachstich ausgeführte Haar des hl. Märtyrers ist in Gelb und Braun schattiert; der Heiligenschein zeigt auf roter Scheibe in Anlegearbeit verfertigte Strahlen, zu denen teils glatter Goldfaden, teils Friesé verwandt wurde. Für Gesicht und entblößten Oberkörper ist der mit Haarseide ausgeführte vornehme Haute-lisse-Stich gewählt, für das pflanzliche Beiwerk der Platt- und Stilstich. Die terrakottafarbige Gewandung des Oberkörpers, sowie das in lichtem Graublau abgetönte Beinkleid ist im Flachstich ausgeführt, die in altsilber gehaltenen Pfeile in gespanntem Silberfaden mit Überfangstich. — Die verschlungenen, in Applikation übertragenen schwarz-rot geränderten weißen Bänder sind im Plattstich schwarz beschriftet, mit Kordel umrandet; die in Applikation und Flachstich bewirkten Wappenschilde tragen die ihnen zustehenden Farben.

Die Rückseite der Fahne besteht aus glänzendem Silberbrokat, eingefaßt von einer sattgrünen, durch die kräftige Goldstickerei ungemein gehobenen Sammetborte, deren Ecken den Schmuck rot-goldiger Blattverzierung aufweisen. Die goldene Inschrift ist über ungebleichten Filz in Sprengarbeit ausgeführt, die Blattverzierung der Ecken im Plattstich mit Goldadern und Frisé-Umrandung.

Der goldene Löwenkopf in Kontursstickerei trägt an blaßbraunem Bande das applikativ behandelte Wappen der Stadt Linnich, in der oberen Hälfte den schwarzen, rotgezungten, einschwänzigen Löwen von Jülich in goldenem Felde, unten das rot-gold geschachte Ehrenzeichen der Herrschaft Randerath. Armbrust und Radschloßflinte zeugen von der in den alten Satzungen vorgeschriebenen Tätigkeit der Brüder, indes die zierlichen, äußerst zart gefärbten Blatt- und Blütenranken den hellen Hintergrund höchst vorteilhaft beleben.

Die eben geschilderte Fahne weicht inhaltlich von den bisher üblichen Ausschmückungen wesentlich ab, indem sie dem Kundigen in gedrängter Kürze die Geschichte der Bruderschaft andeutet.

Laut Umschrift, welche mit ihren großen Zierbuchstaben den Blatt- und Rankenschmuck sonstiger Fries-Umrahmungen ersetzt, ist die neue Fahne dem ehrenden Andenken der bereits in der frühesten erhaltenen Stadtrechnung vom Jahre 1425 erwähnten, jedoch wahrscheinlich noch älteren, bis 1743 ununterbrochen in den Urkunden wiederkehrenden Bruderschaft



Die neue Fahne der St. Sebastianus-Bruderschaft zu Linnich. (Vorder- und Rückseite.

„sent merten und sent joeris“ gewidmet, welchen die „jungen“ Schützen S. Antonii et S. Sebastiani, die nachweislich auf ein fortwährendes Bestehen bis zum Jahre 1463, vielleicht noch weiter, zurückblicken können, gemäß ihrem 1593 begonnenen neuen Schützenbuch gewissermaßen untergeordnet waren. Der Zusammenhang war ein so inniger, daß die „alden“ Schützen eine Art Gerichtsbarkeit über die „jungen“ ausübten.

Das Wappen des Jülicher Herzogs gilt dem frommen Gedächtnis desjenigen Landesherrn, welchem die Bruderschaft zur Zeit ihrer Gründung satzungsmäßig zu dienen schuldig war. Der preußische Adler ward zu Ehren seines derzeitigen rechtmäßigen Nachfolgers angebracht.

Die Zeichen der Kehrseite erklären sich selbst; der Löwenkopf mit dem Wappenriemen ist eine Anspielung auf eine örtliche Volkssage.

Auf Grund der treu bewahrten Überlieferungen ward der altehrwürdigen Bruderschaft von des Kaisers Majestät ein Fahnennagel mit dem preußischen Adler nebst einer seidenen Schleife in den Hohenzollernfarben verliehen, die letzte, welche nach einer allerhöchsten Kabinettsorder Schützenfahnen zuerkannt werden sollte. Bald folgte Wilhelms II. mächtigster Bundesgenosse mit Bayerns Wappennagel und einem wahrhaft königlichen Geschenk, einem großartigen blau und weißen, von schweren Goldquasten begleiteten Fahnenband, dessen große Goldbuchstaben in Fadenstickerei die Widmung Sr. Königl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern verkünden. Zweihundert Jahre hindurch hatten die Linnicher Schützen den Jülicher Kurfürsten aus dem erlauchten Hause Wittelsbach den Treueid geschworen. Und ein schlichter Sohn des Jülicherlandes war in stürmischen Zeitläuften die Hauptstütze Bayerns, der kaiserliche und kurbayerische Reiterführer Johann von Werth. Außer diesen doppelten Beziehungen verknüpft ein weiteres, noch lebendiges Band die Stadt Linnich mit dem süddeutschen Königshause; es ist die goldene Kette des nach der Schlacht bei Linnich 1444 gestifteten hohen Ordens vom hl. Hubertus.

Daß die Vaterstadt das Feldzeichen ihrer alten Schutztruppe ehren würde, war selbstverständlich; ihr sowie des Verfassers Fahnennagel sind getreue Nachbildungen alter Wappensiegel aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. Ihre Form mit den abgerissenen Pergamentstreifen eignet sich vorzüglich zu diesem Zwecke und dürfte hier wohl zum erstenmal verwendet worden sein.

Bescheiden hinter den fürstlichen Auszeichnungen, hinter der städtischen Ehrung zurückstehend, krönt eine schlichte, altem Vorbild nachgebildete Spitze von Stahl den Schaft dieser in ihrer Art wohl einzig dastehenden Fahne. Das kostbare Kunstwerk ist in der Tat, was jede Fahne von jeher sein soll, ein herrliches Wahrzeichen der Ehre, ein hehres Sinnbild der Treue, der Treue gegen Gott, gegen den Landesherrn, gegen die Vaterstadt und gegen die Vorfahren für die Gegenwart und für die Zukunft.

Linnich. H. Oidtmann.

Die Augenbinde der Justitia.

III. (Schluß.)



Die Augenbinde der Justitia ist in der Zeit des Humanismus und der Rezeption des römischen Rechts in Deutschland üblich geworden. Da es sich um die Idee der Gerechtigkeit und ihre Darstellung durch die Kunst handelt, haben wir unsere Untersuchung auf die gelehrte Forschung und auf die Rechtsentwicklung jener Zeit auszudehnen. Wir fragen zunächst nach der Einwirkung antiker Überlieferungen.

1.

Griechen und Römer haben genau so wenig daran gedacht, der Gerechtigkeit die Augen zu verbinden, wie die Deutschen und die anderen Völker des Mittelalters. Die erhaltenen Darstellungen und die sonstigen Nachrichten zeigen im Gegenteil, daß die Alten der Themis, der Dike, der Justitia besonders große, weit offene Augen gaben. Die Archäologen sind sich darüber längst völlig einig.[45]) Notizen wie Chrysipps Angabe bei Gellius[46]) von dem

[45]) Böttiger, »Kunst-Mythologie«, II, p. 112; Ramler in der »Monatsschrift der Akademie der Künste zu Berlin«, I. (1788) p. 197; »Encyclopédie« IX. (1773) p. 80; »Paulys Real-Enzyklopädie der klassischen Altertums-Wissenschaft. Neue Bearbeitung, herausgegeben von Wissowa. Neunter Halbband. (1903) Sp. 574 ff., 577 f.: Waser, Dike; Chamberlain, »Grundlagen« I[3], p. 242.

[46]) Noctes Atticae XIV, 4. ed. Hovius (Teubner). II. (1903) p. 117 f.

ernsten und strengen Blick der Gerechtigkeit schließen jeden Zweifel aus. Und wenn möglich noch deutlicher redet die Tatsache, daß das Auge der Gerechtigkeit, das ὄμμα Δίκης mindestens seit Sophokles bei den Griechen sprichwörtlich war. Jeder kannte den berühmten Trimeter:

Ἔστιν Δίκης ὀφθαλμός, ὃς τὰ πάνθ᾽ ὁρᾷ.

Niemals hätte eine Dike mit verbundenen Augen die Beiworte πολυδερκής, πανδερκής, πανόψιος bekommen. Und so innerlich berechtigt, so treffend und wahr ist diese Vorstellung der Griechen, daß sie sich, wenn auch verkümmert und bei Seite geschoben, bis zum heutigen Tage in unserer Anschauung lebendig erhalten hat. Nicht nur, daß man in der neueren Kunst das Auge etwa als Medaillon auf der Brust oder als Endzier eines Zepters zu einem besonderen Attribut der Gerechtigkeit gemacht hat. Sondern heute ist der Gedanke der Griechen wiederum sprichwörtlich[47]) geworden in der Form, die Schiller ihm in der Glocke gegeben hat:

„Doch den sichern Bürger schrecket
Nicht die Nacht,
Die den Bösen gräßlich wecket;
Denn das Auge des Gesetzes wacht."

Nicht nach Rom oder Griechenland weisen die Anküpfungspunkte, sondern darüber hinaus nach Ägypten, in das gelobte Land der Symbolik und Hieroglyphen.

Diodor, der Zeitgenosse Caesars und des Kaisers Augustus, erzählt in seiner Geschichtsbibliothek[48]) von Skulpturen in einem Säulenhofe des Ramesseums im ägyptischen Theben. Eine Menge von Standbildern sei dort zu sehen, welche Männer darstellten, wie sie die Entscheidung ihrer Prozesse erwarteten und nach den Richtern hinblickten. Die Richter, dreißig an der Zahl, seien an der einen Wand im Relief abgebildet, in der Mitte der Oberrichter mit geschlossenen Augen, an dessen Halse ein Bild der Wahrheit herabhänge. Neben ihm läge eine große Menge von Büchern. Die Bilder sollten zeigen, daß die Richter keine Geschenke nehmen dürfen und daß der Oberrichter nur auf die Wahrheit sehe. An einer anderen Stelle teilt Diodor weiter mit, daß das Bild an einer goldenen Kette getragen würde, aus kostbaren Steinen gefertigt sei; das Anlegen dieses Schmuckes bezeichne den Beginn der Verhandlungen.

Einige Menschenalter später berichtet Plutarch in seiner Schrift über Isis und Osiris,[49]) im ägyptischen Theben seien Bilder von Richtern ohne Hände aufgestellt, der Oberrichter habe geschlossene Augen. Auch Plutarch gibt eine Erklärung: die Gerechtigkeit nehme keine Geschenke und sei überhaupt fremden Einflüssen unzugänglich.

In der Literatur der späteren Kaiserzeit kehren diese Nachrichten noch mehrfach wieder. Aelian[50]) berichtet von dem Brustschmuck des Oberrichters, er sei aus einem Saphir gearbeitet. Stobäus[51]) wiederholt Plutarchs Angaben.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Diodors und Plutarchs Erzählungen sich auf eine und dieselbe Darstellung beziehen. Die Glaubwürdigkeit der Nachrichten in Frage zu ziehen besteht kein ausreichender Grund. Das Relief ist freilich bisher nicht zum Vorschein gekommen. Aber es wäre voreilig, darum die ganze Geschichte für ein Mißverständnis oder Märchen zu halten und bei dem Oberrichter mit seinem Schmuck etwa an einen König und bei den Richtern ohne Hände an verstümmelte Kriegsgefangene zu denken. Denn die ägyptologische Forschung der letzten Jahrzehnte hat Diodors Angaben über den Brustschmuck des Oberrichters voll bestätigt.[52]) Und mit vollem Recht nimmt man heute allgemein auf sie zur Erklärung der hebräischen Ausdrücke Urim und Tummim Bezug, die in der Tracht des jüdischen Hohenpriesters eine ganz ähnliche Rolle spielen.[53])

Über die Entstehungszeit des Reliefs fehlt jede Angabe. Es braucht selbstverständlich nicht aus der Zeit der Erbauung des Tempels unter Ramses Mia-Mun zu stammen, sondern kann, als Diodor schrieb, noch jungen Ursprungs gewesen sein.

Die fehlenden Hände der Richter gehen uns hier weiter nichts an. Es ist eine rohe symbolische Darstellung der Unbestechlichkeit,

[47]) Büchmann, »Geflügelte Worte«. 21. Aufl. (1903) p. 224.

[48]) Bibl. hist. I, 48, 6; 75, 5.

[49]) Kap. 10, ed. Parthey. (1850) p. 16.

[50]) »Variae Historiae« XIV, 34. Opera ed. Hercher. (1858) p. 422.

[51]) »Florilegium« rec. Aug. Meineke. II. (1855) p. 216.

[52]) Erman, »Ägypten«, I. (1885) p. 201, not 5. Er verweist auf Brugsch Wb. Suppl. 390.

[53]) Herzogs »Realenzyklopädie für protestantische Theologie«. XVI² 1885. p. 226 ff.

die nur durch die gleichfalls den Ägyptern nachgesagte Darstellung der Gerechtigkeit ohne Kopf überboten wird.[54]) Und es ist unverständlich, wie Johann Joachim Winckelmann in seinem Versuch einer Allegorie noch den Künstlern des XVIII. Jahrh. eine Wiederholung des Thebaner Tricks empfehlen konnte.[55])

Der Weisheit, die sich darin geltend macht, nahe verwandt, aber unleugbar weniger plump sind die geschlossenen Augen des Oberrichters. Es ist auf den ersten Blick klar, daß Zweck und Mittel hier beinahe völlig dieselben sind, wie bei der Verwendung des Attributs der Augenbinde bei der Allegorie der Gerechtigkeit. Böttiger[56]) verweist deshalb für die Entstehung des Attributs auf die bei Stobäus aufbewahrte „Sage", also auf Plutarchs Bericht.

Von dieser Behauptung kann natürlich überhaupt nur dann im Ernst die Rede sein, wenn die deutschen Humanisten im Beginn des XVI. Jahrh. jene antiken Überlieferungen gekannt haben. Und in der Tat läßt sich dafür der Nachweis erbringen.

Erasmus von Rotterdam hat Plutarchs Erzählung in seine Adagia, seine Sprichwörtersammlung aufgenommen, deren erste Auflage 1508 erschien. Die Notiz steht bei dem Sprichwort „Scarabaeus aquilam quaerit."[57]) Das Buch erlebte zahlreiche Auflagen schnell hintereinander.

Wichtiger für unsere Frage ist der Gebrauch, den der italienische Jurist Alciatus[58]) in seinen Emblemata von jener Überlieferung der Griechen gemacht hat; — wichtiger, weil er sie zugleich im Bilde illustrieren ließ. Die ursprüngliche Sammlung soll zuerst in Mailand in wenigen Exemplaren handschriftlich verbreitet worden sein. Der erste Druck stammt aus Augsburg, aus dem Jahre 1531. Unter der Überschrift „In senatum boni principis" sehen wir hier[59]) einen König, der die Augen geschlossen hält, mit Krone und Zepter thronen. Neben ihm sitzen zwei andere Männer ohne Hände. Die zugehörigen Verse beginnen mit den Worten:

„Effigies manibus truncae ante altaria Diuum,
Hic resident, quarum lumine capta prior.
Signa potestatis summae sanctique senatus
Thebanis fuerant ista reperta uiris."

Weiter sagt uns Alciat, warum die Leute sitzen, warum sie keine Hände haben. Dann heifst es zum Schluß:

„Caecus at est princeps, quod solis auribus, absque
Affectu constans iussa senatus agit."

Die Auffassung ist also hier eine andere. Der ägyptische Oberrichter ist durch den König ersetzt. Aber im übrigen stimmt das Bild völlig zu der antiken Überlieferung. Und auf das Bild kommt für uns mehr an wie auf den Text. Alciats Emblemata haben noch viel weitere Verbreitung gefunden als Erasmus' Adagia. Die Holzschnitte wurden dabei vielfach geändert. An die Stelle der geschlossenen Augen trat später die Augenbinde.[60])

Höchstwahrscheinlich ist die Überlieferung von den Thebaner Bildern damals gleichzeitig auch noch auf anderem Wege, nicht bloß durch Erasmus und Alciatus den deutschen Humanisten vermittelt worden. Der Holzschneider von Egenolphs Signet aus dem Jahr 1531 kann Alciats Emblemata bereits gekannt haben. Denn sie sind in Augsburg am 28. Februar fertiggestellt worden, während die Wormser Reformation erst am 13. Herbstmonds, wie wir vorher sahen, in Frankfurt vollendet wurde. Aber das ist gleichgültig. Alciat ist nur *ein* Vermittler der Kenntnis. Die Sache kann dem Erfinder des Attributs auch anderweit bekannt geworden sein.

Die Aufmerksamkeit auf jene alte Erzählung ist vielleicht zuerst dadurch geweckt worden, daß die Vorstellung eines Richters, der die Augen jedem Blendwerk zuschließt, aufs genaueste mit Gedankenreihen des Alten Testaments übereinstimmt. Aus der Bibel stammt, wie es scheint, unsere Redewendung „die Person nicht ansehen". Schon im Deuteronomium[61]) heißt es: „Du sollst das Recht nicht beugen, und sollst auch keine Person ansehen, noch Geschenk nehmen." Kurz und

[54]) »Enzyklopädie«. IX³. (1773) p. 81; Winckelmann, »Versuch einer Allegorie«. (Dresden 1766) p. 9.

[55]) Justi, »Winckelmann.« III². p. 242.

[56]) »Kunst-Mythologie« II. p. 111.

[57]) Vgl. Erasmi Adagiorum Chiliades. (1558) fol. col. 760.

[58]) Henry Green, Andreae Alciati Emblematum Fontes quatuor; namely an account of the original collection made at Milan 1522, and Photo-Lith Fac-Similes of the editions Augsburg 1531, Paris 1534 and Venice 1546. Holbein-Society, 1870.

[59]) Fol. D.

[60]) H. Green, Andreae Alciati Emblematum Flumen abundans. A Photo-Lith Fac-Simile of the Lyons Edition by Bonhomme 1551. Holbein-Society. 1871. p. 157; Francisci Sanctii Brocensis Commentarius in And. Alciati Emblemata, denuo recognitus. Lugd. (1573) p. 418.

[61]) 16, 19. Vgl. Grimm, Wörterb. I. Sp. 455.

bündig sagen die Sprüche:[62]) „Person ansehen ist nicht gut." Auch bei Jesaias[63]) findet sich ein ähnlicher Gedanke: „Wer in Gerechtigkeit wandelt, und redet, was recht ist; wer Unrecht hasset samt dem Geiz, und seine Hände abzeucht, daß er nicht Geschenke nehme; wer seine Ohren zustopft, daß er nicht Blutschulden höre, und seine Augen zuhält, daß er nicht Arges sehe; Der wird in der Höhe wohnen." Auch hier ist das Zuhalten der Augen ein Teil und Zeichen des Wandels in der Gerechtigkeit.

So mögen ägyptische und biblische Reminiszenzen sich vereint geltend gemacht haben. Wenn dabei an Stelle des Nicht-ansehens, des Augen-zuhaltens, des Augen-schließens die Augenbinde als Attribut getreten ist, so kann das in keiner Weise Wunder nehmen. Denn der Kunst des Mittelalters bereits war seit Jahrhunderten die Augenbinde geläufig und wurde von ihr in einer ganzen Reihe von Fällen zur Charakterisierung von Allegorien benutzt. Berühmt ist z. B. die Synagoge, das personifizierte Judentum, am Bamberger Dom mit Augenbinde und zerbrochener Fahnenstange. Häufiger noch wurden dem Amor und der Fortuna die Augen verbunden. Vorzugsweise sind es Laster, die durch ihre verbundenen Augen die völlige Verblendung ihrer Knechte darstellen sollen. Die Binde aber nahmen die Künstler um so lieber als Attribut, weil die Wiedergabe geschlossener oder blinder Augen bei kleinem Maßstab der Figuren leicht undeutlich wird.

Nach alledem wird die Behauptung auf keinen Widerspruch stoßen, daß hier antike Einwirkungen mit im Spiele gewesen sind. Durchaus verkehrt wäre es jedoch, die Bedeutung dieser alten Überlieferungen zu überschätzen und sie, wie Böttiger das mit Rücksicht auf Stobäus tut, allein für maßgebend zu halten. Diese Ansicht würde, von allen andern Gründen abgesehen, schon darum völlig verfehlt sein, weil sie die Zweideutigkeit des Attributs unberücksichtigt ließe. Wir würden die Klugheit und die Einsicht der Deutschen des XVI. Jahrh. recht erheblich unterschätzen, wollten wir uns einbilden, erst die superklugen Witzlinge unserer Tage hätten die Entdeckung gemacht, daß blind und blind zweierlei sein kann. Damit kommen wir zu dem zweiten Punkt.

2.

Auch für die deutsche Rechtsentwicklung bezeichnet die Zeit, in der der Justitia die Augen verbunden wurden, einen Wendepunkt. Es ist die Zeit der Rezeption des fremden Rechts. Fragt man, wie es damals mit der Handhabung von Recht und Gerechtigkeit in Deutschland bestellt war, so lautet die Antwort: schlimmer als jemals zuvor und schlimmer als jemals hernach. Es ist die schmachvollste Zeit, die unser deutsches Recht bisher durchgemacht hat.

Schon die letzten Jahrhunderte des Mittelalters wiesen deutliche Spuren des Verfalls auf. Das Reich begann sich in eine große Anzahl nahezu selbständiger Territorien aufzulösen. Die Reichsgesetzgebung wurde dadurch mehr und mehr erschwert. Und wie ein mächtiger Vulkan, dessen Hauptkrater im Lauf der Jahrhunderte verschüttet ist, sich an den Seitenwänden neue Wege nach außen bahnt und an zehn, zwanzig, fünfzig, hundert und mehr Stellen seine zersplitterte Kraft verpufft, so trat schließlich auch das deutsche Recht fast nur noch in zügellosem Partikularismus in die Erscheinung. Große Kräfte, Wirkungen und Erfolge konnten dabei nicht zu verzeichnen sein. Daß Hilfe not tat, wußten alle. Aber die Reformversuche, zu denen man sich schließlich aufraffte, reichten nicht aus. Das Vertrauen auf die deutsche Eigenart begann zu erlahmen.

Das war die Lage, in der das römische Recht wie ein schleichendes Ungetüm langsam und leise zu uns über die deutschen Grenzen drang. Der Verrat der im fremden Recht geschulten deutschen Juristen ebnete ihm die Wege. Und nicht, wie man so oft sagt, das deutsche Volk, wohl aber seine hundert und tausend Obrigkeiten, Könige, Fürsten, geistliche und weltliche, Grafen und Herren, fügten sich nur zu willig dem fremden Eindringling, kapitulierten vor dem welschen Eroberer genau so schmählich, wie die preußischen Festungskommandanten von 1806.

Der volle Sieg des römischen Rechts aber war nur möglich durch die Unterstützung, die

[62]) 28, 21.

[63]) 33, 15, 16; Duncker, »Gesch. d. Altert.« II⁴. (1875) p. 240; Duhm, »Das Buch Jesaja« (= Nowack, »Handkommentar zum Alten Testament« III, 1). (1892) p. 220.

sein Vordringen bei den zwei Großmächten im damaligen Geistesleben Deutschlands, bei dem Humanismus und bei der Reformation, fand.

Der Humanismus hat erklärlicherweise das fremde Recht nicht bekämpfen können. Er wäre sonst aus seiner Rolle gefallen. Die Rückkehr zu den Alten wurde auf allen Gebieten gepredigt. So auch im Recht. Zudem war ja die Kontinuität des alten und des neuen römischen Reichs eine längst geläufige Vorstellung. Wer A sagt, muß auch B sagen. Für den Humanisten war die Rezeption lediglich ein Stück der Wiedererweckung des Altertums in seiner Größe und Herrlichkeit. Freilich gehörte der Humanismus überwiegend der Theorie, die Rezeption überwiegend der Praxis an. Aber das war ja gerade der Jammer, daß man es ein paar Querköpfen überlassen mußte, sich antik zu kleiden, zu Götzen zu beten und auf andere Weise den Buchstaben über den Geist zu stellen. Hier in den Fragen des Rechts hatte man, ohne die Gefahr ausgelacht zu werden, die Möglichkeit, mit der Rückkehr zu den Alten praktischen Ernst zu machen. Nur um so lieber nahm darum der Humanismus das römische Recht unter seine schützenden Fittige.

Die Führer der deutschen Reformation aber auf der anderen Seite, Luther an der Spitze, haben dem römischen Rechte nur als Humanisten gegenübergestanden. Es ist bekannt, mit welcher Geringschätzung Luther von der großen Barbarei und Härtigkeit des sächsischen Rechts gesprochen hat, wie es gar strenge und scharfe Gesetze hätte. Er, der früher ein „Wollte Gott" gerufen hatte, daß, wie ein jeglich Land seine eigene Art und Gaben habe, sie auch mit eigenen kurzen Rechten regiert würden, wie sie regiert sind gewesen, ehe solche kaiserlichen gemeinen Rechte sind erfunden worden, — dieserselbe Luther meint zuletzt dem Sachsenspiegel gegenüber, es wäre am besten, daß gemeine kaiserliche Rechte durchs ganze Reich gingen und gehalten würden. Von dem Versuch, den damals der Leipziger Ratsherr und Professor Ludwig Fachs zu einer Neubearbeitung des sächsischen Rechts machte, versprach er sich nichts: „er wird vergebens arbeiten, gleich als wenn ich das Verbum sum im Donat wollte regulariter nach der gemeinen Regel konjugieren: sum, sus, sut". In seiner Verachtung für die Juristen seiner eigenen Zeit spricht er ihnen im Vergleich zu den Römern jegliche Fähigkeit ab: „Wenn itzt alle Juristen in einen Kuchen gebacken und alle Weisen in einen Trank gebrauet würden, sie sollten nicht allein die Sachen und Händel ungefaßt lassen, sondern auch nicht so wohl davon reden und denken können." Nach dem kaiserlichen Recht werde das römische Reich noch heutigen Tages geregiert und bis an den jüngsten Tag regiert bleiben. Die großen römischen Juristen seien mit hoher Vernunft und Verstand begabt gewest. „Summa, sie haben gelebt und werden nicht mehr leben, die solche Weisheit im weltlichen Regiment gehabt haben." Bei aller romanistischen Anmaßung der Folgezeit das stolzeste Wort, das je in Deutschland zum Lobe des römischen Rechts gesprochen wurde!

Der vereinten Kraft solcher Gegner mußte das deutsche Recht unterliegen. Ohne Kampf, ohne allen Widerstand ist es nicht geschehen. Einzelne aus dem Adel machten Front und erhoben warnend ihre Stimme. Oft genug wehrten sich in den Städten die Bürger, auf dem Lande die Bauern gegen die Verfälschung ihres alten deutschen Rechts. In allen Reformprojekten jener bewegten Zeit kehrt die Forderung der Beseitigung des fremden Rechtes wieder. Zum Ausbruch des Bauernkriegs hat die Empörung über das römische Recht nicht am wenigsten beigetragen. Und auch nicht annähernd vollzählig hat man bisher die Äußerungen gesammelt, die von der Erbitterung und dem Haß des deutschen Volkes gegenüber der Rezeption Kunde geben. Diese Wut richtete sich natürlich in erster Linie gegen die Träger der neuen Bewegung, jene seltsamen Juristen, die nicht deutsches, sondern römisches Recht studierten und dann hinterher aus ihrer Kenntnis in deutschen Gerichten und Verwaltungsämtern auf Kosten der Deutschen ein Gewerbe machten. Ihnen gilt Franz von Sickingens Ausruf: „Dann ich mein wahrlich, daß kein Seel in der Höll von den Teufeln härter geplagt mög werden, denn wann ein Armer den Prokurator, Advokaten und demselbigen rostigen Haufen zuteil wird." Gegen die Prokuratoren und Zungendrescher mit ihren Formularen und Praktiken umbs Geniesses willen konnte selbst der große Reformator loswettern mit den Worten: „Aber ihr Juristen werdet auch einen Luther müssen haben wie die Theologi." Es herrschten Zustände in der deutschen Rechtspflege, die nur

zu sehr Sebastian Brants Wort entsprachen: „Gerechtigkeit ist blind und tot."

Hier liegt die zweite und letzte Ursache, daß man damals der Justitia die Augen verband. Wer nur mit Zahlen rechnen kann, wird hier keinen Zusammenhang sehen. Wer aber historischen Blick für die Entwicklung des deutschen Rechts besitzt, wird es nicht für Zufall halten, daß das Attribut in der Zeit der Rezeption entstand.

Und heute? Sollen wir jetzt nach vier Jahrhunderten der Justitia die Binde wieder von den Augen nehmen? Es hätte wenig Zweck, den Wunsch zu äufsern. In solchen Bräuchen läßt sich nichts befehlen und wenig wünschen. Sorge lieber jeder Jurist dafür, daß unser deutsches Recht deutscher, unsere Rechtsprechung gerechter werde mit jedem Tag. Dann wird einst in Zukunft unserer blinden Göttin Themis-Justitia von selbst die Binde von den Augen fallen.

Berlin. Ernst v. Moeller.

Das Rad, ein christliches Symbol?



Ueber den Ursprung des christlichen Nimbus besteht wohl kaum noch eine Meinungsverschiedenheit. Es ist längst unbestritten, daß der „Heiligenschein" wie manches andere als Erbe der paganen Vorzeit vom Christentum übernommen wurde. Die Bedeutung hat er ebenfalls mit seinem heidnischen Vorgänger gemeinsam. Dort wurde er als Auszeichnung göttlicher Personen und ihrer heroisierten Halbbrüder verwendet; die Kunst des Christentums gibt ihn den Personen der Trinität, sowie Aposteln, Evangelisten, Heiligen etc. Daneben tritt er auf als Attribut für profane Personifikationen und für Lebende, die man so als hervorragende Persönlichkeiten kennzeichnen wollte, ja die christliche Kunst geht in der Verallgemeinerung seiner Bedeutung noch weiter und stellt ihn selbst, was jedoch als nicht wiederholte Ausnahme zu gelten hat, einmal dem Teufel zur Verfügung.

Ein schwedischer Gelehrter [1]) glaubt jetzt auf Grund seiner ethnographischen Forschungen für die Symbolik des christlichen Nimbus und des als selbständiges Ornament auftretenden kreisumschlossenen Kreuzes eine neue [2]) Erklärung gefunden zu haben. Wir lassen dabei seine Ausführungen über die Verwendung des Radsymbols auf vorgeschichtlichen und vorchristlichen Monumenten auf sich beruhen und beschränken uns darauf, den Wert seiner These zu untersuchen, soweit sie für die Erzeugnisse der christlichen Kunst Geltung beansprucht.

Anscheinend glaubt Montelius, der ja von seinen ethnologischen Studien her gewöhnt ist, mit größeren Zeitabschnitten umzugehen, als sie hier je in Betracht kommen, sich über eine auf gewissenhafter Beachtung der Chronologie basierende Untersuchungsmethode hinwegsetzen zu dürfen. Wer stets nur die großen, ganz allgemeinen Züge in den prähistorischen und historischen Entwicklungsperioden zu verfolgen pflegt, dem schwächt sich ungewollt das Auge für die dennoch bedingungslos zu fordernde Exaktheit in der Kleinarbeit historischer Forschung, dem werden „tausend Jahre" allerdings sehr leicht „wie ein Tag".

Bei der Besprechung der für seinen Zweck angeblich beweiskräftigen Denkmäler geht Montelius nach einem ganz formalen Schema zu Werke. Er behandelt ohne Berücksichtigung des geschichtlichen Entwicklungsganges das Material, wie es sich nach äußerlichen Zufälligkeiten differenziert. „Der Umstand, daß die Form wechselt, daß die Radsymbole ebenso wie die wirklichen Räder Speichen in verschiedener Zahl tragen, liefert den entscheidenden Beweis dafür, daß diese Symbole wirklich Räder sind und nicht, wie man in bezug auf das vierspeichige Rad zu beweisen versucht hat, ein von einem Kreise umgebenes Kreuz oder ähnliches darstellen sollen". (S. 3.) Diese Annahme bildet die Grundlage für seine Ausführungen. Das Verfahren, das für den Beweis der Richtigkeit dieser These eingeschlagen

[1]) Professor Dr. Oscar Montelius in Stockholm: „Das Rad als religiöses Sinnbild in vorchristlicher und christlicher Zeit." Autorisierte und vom Verfasser revidierte Übersetzung von A. Lorenzen in Kiel, in: Prometheus, Illustrierte Wochenschrift über die Fortschritte in Gewerbe, Industrie und Wissenschaft. XVI. Jahrgang 1904/1905, Nr. 16—18. Ich zitiere nach dem mir vorliegenden Separat-Abdruck.

[2]) Ähnliche Wege sind vor ihm schon andere mit demselben Mißerfolge gegangen. Die Literatur bei Kraus, R.-E. II p. 224, s. v. Kreuz.

wird, ist bezeichnend. Nicht von den Denkmälern wird ausgegangen und von dem, was die Entwicklungsgeschichte dieses christlichen Symbols an Fingerzeigen für eine sachliche Erklärung gibt, sondern umgekehrt, die Denkmäler müssen es sich gefallen lassen aus ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang gerissen zu werden und sich der Theorie anpassen.

Nur einige wenige Stellen, an denen die kunstgeschichtliche bezw. kirchlich-archäologische Kenntnis des Verfassers besonders auffällt, verlohnt es sich aus diesem Aufsatz hervorzuheben, der weniger die Bezeichnung einer wissenschaftlichen Arbeit als die einer archäologischen Kuriosität verdient. Die Ausführungen gliedern sich, wie schon angedeutet, nach dem rein formalen Einteilungsprinzip: vierspeichiges und sechsspeichiges Rad.

Auf Grabsteinen und Skulpturen finden sich zuweilen von Kreislinien umschlossene Kreuze, desgleichen auf Architekturteilen. Gerade der Umstand, „daß die vier Speichen, welche zusammen einem gleicharmigen Kreuze ähnlich sind, nur lose im Radreifen" sitzen, müßte schon genügen, um den Verfasser davon abzubringen, in solchem Falle von einem Rade zu sprechen, vollends aber die Entwicklung, die die Kreislinie nach der Seite einer mehr ornamentalen Ausgestaltung hin nimmt. Statt der einfachen Linienumrahmung für das Kreuz resp. für das Sternmonogramm Christi findet sich schon auf Epitaphien der bisweilen weniger sorgfältig ausgeführte Blätterkranz, der dann in der Sarkophagskulptur häufiger verwendet wird. Hier kann doch wohl nicht mehr von einem Rade und von Speichen die Rede sein.

Die früheste Form des Nimbus ist die von einer einfachen oder doppelten Kreislinie begrenzte Scheibe hinter dem Kopfe der also ausgezeichneten Person. Im IV. Jahrh. wohl schon kommt der Kreuznimbus auf. „Wenn das Radsymbol hinter dem Kopfe einer Person der Gottheit angebracht ist, führt es gewöhnlich den Namen Kreuzesglorie. Dieselbe ist wohl von der Glorie zu unterscheiden, welche den Kopf der Heiligen ziert und die eine christliche Fortbildung des „Nimbus" darstellt". Das heißt kürzer gesagt nichts anderes, als daß manchmal der Nimbus kein Nimbus ist. Zu einem solchen Urteil kann man nur gelangen, wenn man über das Wesen des Nimbus völlig im Unklaren ist. Nur insofern ist ein Unterschied zu konstatieren, als der Kreuznimbus für gewöhnlich nur den Personen der Trinität beigelegt wird, während der Scheibennimbus in seiner einfachen Form ganz allgemein als Auszeichnung neben den Personen der heiligen Geschichte auch solchen der Profangeschichte und Personifikationen verliehen wird. Eine Ausnahme bildet für die altchristliche Zeit die Figur des hl. Januarius im Cömeterium S. Gennaro de'Poveri in Neapel (Monogrammnimbus mit *A Ω*.) Es bezeugt kein völliges Verständnis für das Symmetriebedürfnis der älteren Kunst, wenn Montelius gegen „die gewöhnliche Auffassung" polemisiert, „daß die Kreuzesglorie oder das Ringkreuz dadurch entstanden sei, daß ein Kreuz von einem Ring umschlossen worden sei, und daß dieses Kreuz auf die Todesart Christi Bezug nehme". Für ihn ist diese irrtümliche Auffassung dadurch widerlegt, „daß die gleiche Kreuzesglorie auch die Häupter des Vaters und des heiligen Geistes umgibt." (S. 16.)

Überhaupt hält der Verfechter der Sonnenrad-Theorie viel zu wenig auf reinliche Scheidung zwischen dem Nimbus als solchem und dem in einen Kreis eingeschriebenen Kreuz oder Monogramm, das sich als Ornament auf allen möglichen Kunstgegenständen findet. Diese Verwirrung beruht, wie schon angedeutet wurde, zum größten Teile auf dem falschen Dispositionsprinzip des Verfassers; denn die von ihm beliebte Schematisierung des Materiales verträgt sich nicht mit den gegebenen Tatsachen und dem aus ihnen von der Archäologie abstrahierten Grundsatze, aus den Denkmälern heraus und aus dem Anschauungskreise ihrer Verfertiger und Benutzer eine Erklärung für ihre Symbolik zu finden. Hätte der Verfasser es sich mehr angelegen sein lassen, eingehende Kenntnis zu gewinnen von dem religiösen Volksempfinden jener ersten Jahrhunderte, so hätte ihn die historische Wirklichkeit davor bewahrt, den schwanken Boden derartiger Hypothesen zu betreten. Wenn er sich nicht mit der Oberfläche der christlichen Denkmälerwelt begnügt, tiefer in sie eingedrungen wäre, so hätte er bei der Fülle des Materials einsehen müssen, daß besonders die Ausführungen seines zweiten Teiles über das sechsspeichige Rad völlig in der Luft schweben.

„Das vierspeichige Rad gleicht wohl, wenn wir vom Radreifen absehen, einem gleicharmigen Kreuze, und ein Studium der Geschichte des Kreuzes ergibt, daß diese Übereinstimmung nicht zufällig ist, wenn auch der historische Zusammenhang zwischen diesen Formen ein ganz anderer ist, als man bei den kürzlich erwähnten unrichtigen Erklärungen der Kreuzesglorie annahm. Aber das sechsspeichige und das achtspeichige Rad zeigen keine Übereinstimmung mit dem Kreuze." (S. 16 f.) Mit einer solchen Verteidigung läuft der Verfasser offene Türen ein. Noch niemals hat man behauptet, daß ein Kreuz sechs oder acht Arme hätte. Des weiteren kommt Montelius dann selbst von seiner Behauptung ab und wendet sich dagegen, daß die sechs- und achtspeichigen Räder etwa ein Christusmonogramm darstellen sollen. „Diese Erklärung ist aber nicht zutreffend, teils, weil der Buchstabe X nicht die hier vorkommende Form" (welche, wird nicht gesagt), teils, weil das sechsspeichige Rad auf gewissen christlichen Monumenten die Form ⊗ hat. Diese Form kann nicht als Christusmonogramm erklärt werden; aber ein Rad kann selbstverständlich einmal verzeichnet werden, daß zwei Speichen wagerecht liegen, ein andermal so, daß zwei Speichen senkrecht stehen" (S. 18). Aus diesen Sätzen geht von neuem hervor, wie wenig sich der Verfasser mit der altchristlichen Epigraphik — deren Monumente in diesem Falle fast ausschließlich in Betracht kommen —, und den durch das Bildungsniveau der Steinmetzen und Verfertiger bedingten Flüchtigkeiten und Inkorrektheiten der alten Inschrifttexte bekannt gemacht hat. Ganz übersehen ist von ihm — ob aus mangelndem Überblick oder deswegen, weil es nicht in seine Theorie paßte, ist nicht zu ermitteln —, daß außer dem umrahmten sogenannten Sternmonogramm sich auch, wenn schon nicht so häufig, das bloße ✳ ohne Einfassung findet. Wie will Montelius diese Abart des Symbols erklären; doch nicht etwa als unvollständiges Rad, dessen Radkranz fehlt und von dem nur die Speichen als Rudiment übrig blieben?

Völlig mit Stillschweigen wird der Monogrammnimbus in seiner späteren Form ⊛ und ⊕ übergangen. Schon aus dieser Variation mußte der Verfasser ersehen haben, daß die frühere, noch dazu ziemlich seltene Form ⊛ nichts weiter als eine Vorstufe bedeutet, infolgedessen auch nichts mit einem Sonnenrade zu tun hat. Wären die Christen sich bei der Annahme des Nimbus in seinen verschiedenen Gestalten, wie Montelius glaubt, bewußt gewesen, Verehrer des Sonnenrades geworden zu sein, so hätte nie ein Künstler oder Kunsthandwerker auf den Gedanken kommen können, die Umrandung anders als durch eine Kreislinie herzustellen. Statt dieser kommt aber, obgleich seltener, ein dem Ovale sich nähernder Rahmen vor, der vielleicht das Vorbild für die mittelalterliche Mandorla gewesen ist, außerdem sogar die polygonale Einfassung der Nimbusfläche, von andern Varianten, wie dem rechteckigen oder quadratischen und dem muschelförmigen Nimbus ganz zu schweigen. Auf koptischen Gewandstücken erscheint, ein weiterer Beweis für die Unhaltbarkeit der Radhypothese, der einfache Scheibennimbus in verschiedenfarbige horizontale Streifen zerlegt. Oder ließe sich das vielleicht damit erklären, daß dort die Erinnerung an ein aus mehreren Brettern zusammengesetztes, volles Rad ohne Speichen vorliegt?

Literarische Nachweise zu geben, davon sehe ich ab; sie sind so zahlreich und leicht zu finden, daß man nur die bekanntesten Corpora und Enzyklopädien aufzuschlagen braucht, um Material die Hülle und Fülle zu haben. Ebenso wenig gehe ich auf die doch zu dilettantische Erklärung eines Symbolismus der „Radfenster" und gewisser Formen von mittelalterlichen Prozessions-Stäben und -Kreuzen ein. Es kam mir in diesem Falle nur darauf an, auf diesen gänzlich verfehlten, neuesten Beitrag zur Erklärung der christlichen Symbole hinzuweisen.

Der Vertreter einer Wissenschaft, die soviel mit gänzlich unbewiesenen und unbeweisbaren Hypothesen sich abgeben muß, wie die Ethnologie es ist, sollte füglich vorsichtiger werden, wenn er historischen Boden betritt. Im freien Reich unbegrenzter Möglichkeiten erweitert sich unwillkürlich die Phantasie, deren Luftgebilde oft bestechend sind, die aber, wenn man ihnen mit historisch kontrollierbaren Kriterien näher tritt, sich sofort wie eine Fata Morgana verflüchtigen und wie diese nichts weiter als den Schein der Wirklichkeit für sich haben.

Nürnberg. Otto Pelka.

Bücherschau.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. II. Band: Der östliche Taunus: Landkreis Frankfurt, Kreis Höchst, Obertaunus-Kreis, Kreis Usingen, bearbeitet von Ferd. Luthmer. Frankfurt, Kommissionsverlag von Heinrich Keller. (Preis in Leinwandband 10 Mk.)

Was über den I. Band in dieser Zeitschr. (Bd. XV, Sp. 189) hinsichtlich des Verfassers und seiner Leistung anerkennend hervorgehoben wurde, hat vollste Geltung auch für den II. Band, dessen Denkmäler freilich hinter jenen erheblich zurückstehen. Der Grund liegt darin, daß große Klosterbauten hier nicht entstanden, für die Dorfkirchen und Rathäuser größere Mittel nicht aufgeboten, die allerdings sehr zahlreichen Adelsburgen zumeist Wehrbauten, die anderen zerstört sind. — Von den romanischen Kirchenbauten verdient die Höchster Kirche wegen ihrer karolingischen Bestandteile Erwähnung, deren Chor neben der Kirche von Oberursel zu den besten Erzeugnissen der Spätgotik zählt, die sonst in diesem Bezirke Hervorragendes so wenig geschaffen hat, als die fruchtbare Bauepoche des Barock und Rokoko — Bauliche Einzelheiten (Erker, Kapitäle, Konsolen usw.), sowie Ausstattungsgegenstände (Altäre, Kanzeln, Taufbrunnen, namentlich Epitaphien des XV. u. XVI. Jahrh.) sind in größerer Anzahl erhalten geblieben, liturgische Gefäße und Geräte fast gar nicht. Von dem Reichtum an malerischen Fachwerkbauten hat das Land noch Manches und recht Merkwürdiges aufzuweisen, darunter Verschiedenes in Form von späteren Anbauten an Kirchen und Burgen. — Alles dieses hat der Verfasser, unter Beigabe von 188 zumeist auf Zeichnungen beruhenden vortrefflichen Abbildungen, durch einen knappen, aber höchst instruktiven Text zu einem anmutigen, abgerundeten Bilde zusammengesetzt, in dem die vielfachen Wappenschilde nicht nur ihrer Wirkung wegen sehr dankbar sind. Schnütgen.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXXI. Herzogtum Sachsen-Meiningen, Amtsgerichtsbezirke Heldburg und Römhild. Mit 11 Lichtdrucktafeln und 68 Abbildungen im Text. Von Professor Dr. Lehfeldt † und Professor Dr. G. Voß. Fischer, Jena 1904. (Preis 7 Mk.)

An diesem Hefte ist namentlich der Oberbaurat Fritze beteiligt, der über die sehr beachtenswerte Gruppe der Meiningenschen Holzbauten, hinsichtlich ihrer Eigentümlichkeiten der Konstruktion, des Alters usw. an der Hand von Abbildungen ganzer Straßen und einzelner Häuser, unter denen auch Anbauten an Kirchen und Burgen, in einem eigenen Kapitel instruktiv berichtet; außerdem beschreibt er sehr eingehend das bei weitem bedeutendste Bauwerk des ganzen Bezirks, die von ihm restaurierte Veste Heldburg, die auf einem Hügel aus mehreren Gruppen des XIV.—XVII. Jahrh. sich zusammensetzt, innerlich und äußerlich von hohem baulichen und kunstgewerblichen Wert. — Im Bezirk Römhild steht im Vordergrunde die schon durch ihre doppelte Chor-Anlage höchst interessante hochgotische Pfarrkirche mit manchen beachtenswerten Einzelheiten, ebenso das Renaissanceschloß Glücksburg. — Die benachbarte Steinsburg (von Dr. Götze beschrieben) würde jetzt noch eine der bedeutendsten frühen Befestigungsanlagen Deutschlands sein, wenn von ihr nicht zuviel zerstört worden wäre. — Die Plastik ist durch viele Grabsteine des XIV.—XVII Jahrh., sowie durch einige reiche Barockmöbel, profaner wie kirchlicher Art, gut vertreten. Die zahlreichen Dorfkirchen gehören zumeist dem spätesten Mittelalter und der Renaissance an und bieten nur Weniges, was der Abbildung für würdig erachtet wurde. Schnütgen.

Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Von Dr. Josef Gramm. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. Heitz, Straßburg 1905. (Preis 6 Mk.)

Dieses Heft 59 der »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«, denen (nach Ausweis mancher Referate unserer Zeitschrift) ältere und besonders jüngere Forscher ihre gewöhnlich illustrierten Studien gerne einverleiben, bietet die reife Frucht sorgsamer Untersuchungen von bislang wenig beachteten, aber sowohl an sich, wie im Zusammenhange mit den Miniatur- und Tafelmalereien des spätern Mittelalters, merkwürdigen Wandgemälden. Sie befinden sich namentlich in der oberen Sakristei und in der Nikolauskapelle des Münsters zu Konstanz. Im Zusammenhange mit dem überaus reichen Kunstschaffen auf der Reichenau, speziell mit den Wandgemälden des X.—XI. Jahrh. in den 3 Zellen, hatte sich schon früh in der Konstanzer Gegend eine Malerschule gebildet, von deren Arbeiten aber nur Weniges erhalten geblieben ist, bis das XIV. Jahrh. im profanen wie im kirchlichen Betrieb einsetzte, um sich bis ins XV. Jahrh. kräftig zu behaupten. — Der Zyklus von Wandbildern (mit den merkwürdigen Darstellungen der Bereitung von Leinwand und Seide) in einem Konstanzer Privathaus scheint den Reigen zu eröffnen, das Sakristei-Kreuzigungsbild von circa 1348 ihn fortzusetzen, die reiche (erst 1877 entdeckte) Legende des hl. Nikolaus ihn um 1430 zu schließen. — Das gut erhaltene Kreuzigungsbild geben 4 Tafeln wieder, im ganzen wie in den Köpfen; die stellenweise stark mitgenommene Legende 13 Tafeln; die weiteren Darstellungen 2 Tafeln. An diesen knüpft die sorgsame Untersuchung an, die zunächst die Kreuzigung beschreibt, dann den Meister hinsichtlich der Zeichnung, Technik, Koloristik prüft, und trotz des noch etwas allgemeinen Typus, für Süddeutschland (vielleicht für Konstanz) wohl mit Recht in Anspruch nimmt. — Viel eingehender wird die Nikolauskapelle behandelt, zuerst kurz deren Innenarchitektur, frühere und jetzige Ausstattung, dann die 12 Bilder aus der Nikolauslegende, wie die 4 weiteren, ikonographisch noch nicht festzustellenden Zyklusdarstellungen, um der Kritik, vielmehr Charakteristik des Meisters intensiv sich zu widmen mit gutem, an die Miniatur anknüpfenden Beobachtungssinn. Als ein mit Vorliebe der Natur nachgehender, die Konturen

betonender, derben Ausdruck bevorzugender flotter Zeichner und im Anschluß an die Norditaliener frischer Kolorist stellt sich derselbe heraus, der, aus den Eigentümlichkeiten seines süddeutschen Naturells herausgewachsen, dieser seiner Heimat neue fruchtbare Wege erschließt, die, von Witz, Moser, Multscher verfolgt, zu gewaltigen Erfolgen führen. — Zu diesen interessanten Ergebnissen führt die fleißige, anregende Studie.
Schnütgen.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. V. Rubens, des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. Deutsche Verl.-Anstalt in Stuttgart. (Preis geb. 12 Mk.)

Diesen neuen Band zeichnet ungemeine Reichhaltigkeit aus, entsprechend der unvergleichlichen Produktivität des Malerfürsten (obgleich nicht einmal sämtliche Arbeiten seiner Hand haben berücksichtigt werden können). So verlockend auch der Plan ist, das ganze Lebenswerk eines genialen Künstlers in Abbildungen zu vereinigen, absolute Vollständigkeit wird nicht leicht zu ermöglichen sein. Auf sie legen aber auch nur die eigentlichen Fachleute Wert, und da das vorliegende Werk nicht nur in diesen Kreisen seine Abnehmer sucht, seinen Rahmen für diese vielmehr sehr weit gespannt hat, so dürfte aus Rücksicht darauf der Verzicht sich empfehlen auf Darstellungen, die für diesen weiten Kreis wirklich anstößig sind. Daß von diesem Gesichtspunkte aus von den Gemälden Rubens, der Sinnlichkeit predigte, obgleich er durchaus kein Verführer sein wollte, mehrere zu beanstanden gewesen wären, kann wohl keinem Zweifel unterliegen. Deswegen sollte angestrebter und doch kaum zu erreichender Totalität diese Rücksicht nicht geopfert werden. — Im übrigen verdienen die Bilder und die 44 Seiten umfassende illustrierte Einleitung wiederum ausgiebiges Lob.

VI. Velazquez, des Meisters Gemälde in 146 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Walther Gensel. (Preis geb. 6 Mk.)

Die erst spät, zuerst bei den Malern, dann allmählich bei den Kunstforschern entstandene Vorliebe für Velazquez hat neuerdings immer weitere Kreise gezogen. Da sein Heimatland den bei weitem größeren Teil seiner Gemälde bewahrt hat, so lockt manche das Bestreben dorthin, den größten Porträtkünstler kennen zu lernen, der nur wenige biblische, mythologische, landschaftliche Stoffe behandelt, desto mehr Bildnisse gemalt hat, die seiner hohen Gönner in mehrfachen Wiederholungen. Da ihr Hauptvorzug die Farbe, daher deren autotypische Reproduktion sehr schwierig ist, so ist auf dieselbe hier ganz besondere Mühe verwandt worden. An der Hand der fast sämtlich blattgroßen Abbildungen läßt sich der Entwicklungsgang des Meisters gut verfolgen, in dessen Schaffen drei große Perioden im Anschluß an die beiden italienischen Reisen unterschieden werden. Hierüber, wie über Manches, was für die Beurteilung des Malerheros von Wichtigkeit ist, gibt die fesselnd geschriebene Einleitung gute Auskunft.

Welcher Band wird uns nun das Lebensbild eines altdeutschen oder altflämischen Meisters bringen?

Mit dem V. Bande haben die „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben“ ihre I. Serie (Raffael, Rembrandt, Tizian, Dürer, Rubens) vollendet, die gebunden 41 Mark kostet. So mäßig dieser Preis erscheint, begreiflich ist der Wunsch, auf dem Wege der Lieferungen vor und nach noch etwas billiger in den Besitz derselben zu gelangen, was durch den Preis von 50 Pf. für jede der 70 Lieferungen erreicht wird. Das I. Heft (Raffael) liegt in elegantem Umschlag bereits vor.
Sch.

Mit der Geschichte des Holzschnittes, namentlich im XVI Jahrh., beschäftigt sich Dr. Alfred Hagelstange, Assistent am Germanischen Nationalmuseum, und seine letzten, sehr beachtenswerten Studien sind in den »Mitteilungen« dieses Museums, wie in der »Zeitschrift für Bücherfreunde« niedergelegt. — Der letzteren erstes Heft 1905 behandelt „Die Holzschnitte des Rationarium Evangelistarum“, das von Thomas Anshelm zu Pforzheim 1502 zuerst gedruckt, von 1505 an unter diesem Titel wiederholt aufgelegt, als Gedächtnis-Hilfsmittel zur Erlernung der vier Evangelien dienen sollte und mit theologisch, symbolisch, kulturgeschichtlich höchst merkwürdigen 15 Figuren ausgestattet ist, die hier in der Originalgröße mitgeteilt und beschrieben werden. — „Eine Folge von Holzschnitt-Porträts der Visconti von Mailand“ (in den »Mitteilungen« 1904) bringt 10 Porträts aus dem 1549 in Paris verlegten Werke des bekannten italienischen Schriftstellers Jovius: „Vitae duodecim vice-comitum Mediolani principum,“ die zu den besten Holzschnitten dieser Art aus der Mitte des XVI. Jahrh. zählen. — „Jörg Breu's Holzschnitte im Konstanzer Brevier von 1516“ (in den »Mitteil.« des Germ. Museums), das von Bischof Hugo von Landenberg veranlaßt, von Ratdoldt in Augsburg verlegt wurde, sind in figürlicher, ornamentaler, technischer Hinsicht Musterleistungen des Augsburger Meisters, wie die 12 hier zum erstenmal veröffentlichten Bilder beweisen, weitere Beobachtungen bezüglich desselben angebend und anregend.
Schnütgen.

„Kind und Kunst“, die neue illustrierte Monatsschrift für die Pflege der „Kunst im Leben des Kindes“ (Jahrespreis 12 Mk.) hat ihr erstes Semester (Oktober 1904 bis April 1905) glücklich zurückgelegt; und in grauer Leinenhülle mit blauem Titel präsentiert sich der I. Halbband recht gut. — Von Heft zu Heft zeigte sich hinsichtlich der Aufgaben wie der Vorlagen der Fortschritt, so daß fast der Rat sich nahe legt, ihn nicht zu weit zu führen. — Bei der eminenten Bedeutung, die der Religion im Leben des Kindes zukommt, wäre ihr noch ein weiterer Spielraum zu gönnen, wie in der Erzählung, so durch die Vorführung alt- und neutestamentlicher Szenen aus dem Kinderleben, auch dem des Heilandes. — Bei den mancherlei durchweg sehr dankbaren Anleitungen für die Anfertigung von Geräten könnte auf die der eigenen Spielsachen, die noch vor einem halben Jahrhundert zumeist dem Kinde selbst oblag, noch mehr Rücksicht genommen werden. — Bei der Auswahl für das Kind bleibt die Fortdauer der Vorsicht, die bisher im Ganzen gewaltet hat, durchaus angezeigt.
S.



Der Apostel Symon vom Dreikönigenschrein.



Abhandlungen.

Meister Nicolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz.

(Mit 6 Abb. u. Tafel V.)

Pflegt man den mächtigen Reliquienschrein des Kölner Domes, der die Gebeine der heiligen drei Könige und der Heiligen Nabor und Felix umschließt, als das glänzendste Denkmal der deutschen Goldschmiedekunst romanischen Stils zu bezeichnen, so kann man dieses Urteil schon allein durch den monumentalen Aufbau, den reichen Schatz edelster antiker Gemmen, durch die Fülle und Schönheit des Schmelzwerks und des Filigrans ausreichend begründen.[1] Aber nicht in dieser prunkvollen Dekoration liegt der Schwerpunkt seiner künstlerischen Stärke. Es sind vielmehr die in Silber getriebenen und vergoldeten vierundzwanzig Figuren der Propheten und Apostel an den Langseiten des Schreines, welche durch die ausdrucksvolle Individualisierung der Köpfe, durch die lebendige und doch würdige Haltung, durch den ebenso kunstvoll gegliederten, wie naturwahren und zwanglos fließenden Faltenwurf der Gewandung den Dreikönigenschrein weit über alle verwandten Denkmäler dieser Zeit hinausheben.

Gerade diese Figuren von unvergänglicher Schönheit aber sind ein kunstgeschichtliches Rätsel.

Ein maßgebender Kenner der rheinischen Plastik wie P. Clemen[2]) hat seine Äußerung über die Figuren in der Form einer Frage gehalten: „Wo kommen die Meister her, die am Dreikönigenschrein arbeiten, woher kommen diese prachtvollen monumental aufgefaßten Propheten, die leidenschaftlich bewegten Apostel? Der Stil weist nach dem Westen, aber wo sind die Verwandten und die Vorfahren dieser Figuren zu finden?“

Auf den ersten Teil der Frage, soweit sie sich auf die Werkstatt bezieht, der wir den Entwurf des Schreines, seine Dekoration und das Schmelzwerk verdanken, habe ich eine ausführliche Antwort in den »Deutschen Schmelzarbeiten des Mittelalters« zu geben versucht, und ich darf, da begründete Einwendungen gegen die dort festgestellten Ergebnisse nicht erhoben worden sind, mich hier auf eine kurze Wiederholung der Schlußfolgerungen beschränken. Danach ist also der Dreikönigenschrein um 1180 begonnen und bald nach 1200 im wesentlichen vollendet worden. In seiner Form, in der Gliederung des Dekorationsystems, in der Art des Schmelzwerks und sonstigen ornamentalen Teilen bezeichnet er den in Schritt für Schritt nachweisbarer Entwicklung erreichten Höhepunkt der Pantaleonswerkstatt in Köln. Deren dritter Leiter, von Eilbertus an gerechnet, ist auch der Leiter des Domschreines, ein Anonymus zwar, dessen Art und Können uns aber der Annoschrein von 1183 und der Albinusschrein von 1186 veranschauschaulichen. Seine Mitarbeiter am Schrein der hl. Dreikönige waren unter anderen der Meister des Benignusschreins, der später nach 1200 den Karlschrein in Aachen ausführte und am Aachener Marienschrein noch beteiligt war, und ein Kölner Schmelzwirker, der die von Fridericus unfertig hinterlassene Rückseite des Maurinusschreines aus S. Pantaleon vollendete.

Die Frage nach dem Meister der getriebenen Silberfiguren war in dem genannten Werk offen gelassen, weil sie in einer der Geschichte des Kupferschmelzes gewidmeten Untersuchung nicht unumgänglich notwendig erschien. Diese Unterlassung nachzuholen unter Berichtigung der damals ausgesprochenen Vermutung, daß die Silberfiguren erst ziemlich spät im XIII. Jahrh. dem im übrigen vollendeten Schrein zugefügt worden seien,[3]) ist der Zweck dieser Zeilen. Wenn sie eine befriedigende Antwort

---

[1]) Der Schrein ist abgebildet bei Falke u. Frauberger: »Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters«, Tafel 61, 62, 63, 64.

[2]) Clemen, »Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistor. Ausstellung zu Düsseldorf 1902«, »Zeitschrift für bild. Kunst« (1903), V und als Separatdruck bei E. A. Seemann (1903), S. 28.

[3]) »Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters«, S. 55 und 59.

auf die Frage nach dem Plastiker des Domschreins erbringen, so ist damit zugleich die Anonymität des dritten Führers im Pantaleonsbetrieb gelöst. Denn es wird sich aus der nachfolgenden Darstellung ergeben, daß der Verfertiger der Silberfiguren identisch ist mit dem Träger jenes neuen Emailstils und jener Emailtechnik, welche — in Köln zuerst 1183 auftretend — die Werke des Annoschreinsmeisters kennzeichnen und von den älteren Kölner Denkmälern unterscheiden.

Es wäre naturgemäß das Nächstliegende, den unbekannten Meister in dem vorher genannten Kölner Künstlerkreis aus dem Pantaleonsbetrieb zu suchen. Da aber stellt sich alsbald die absolute Unmöglichkeit heraus, innerhalb der Arbeitzeit des Domschreines die Figuren der Propheten und Apostel in die kölnische Goldschmiedekunst und Plastik einzuordnen. Es ist allerdings nur ein sehr kleiner, durch den Zahn der Zeit arg benagter Denkmälervorrat übrig, der uns ein Bild der einheimischen Metallplastik in Köln während der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. verschaffen kann. Denn außer dem Domschrein haben alle Kölner Reliquiensarkophage, der Ursulaschrein und das gleichzeitige Antependium im Kölner Kunstgewerbemuseum, die Schreine der Heiligen Maurinus (nach 1180 vollendet), Anno (1183), Albinus (1186), Innocentius und Mauritius, Benignus (die letzteren aus dem Ende des XII. Jahrh.) in schlimmen Zeiten ihren plastischen Schmuck verloren, soweit er aus Silber hergestellt war. Besser steht es mit den Werken der Aachener Schule, dem Karlschrein, Marienschrein, Elisabethschrein und dem Remaclusschrein, die aber alle bereits dem XIII. Jahrh. angehören. Ich werde auf diese zurückkommen.

Die großen Kölner Steinskulpturen dieser Zeit[4]) bieten bei der Verschiedenheit des Maßstabes und des Werkstoffes ein nur wenig brauchbares Material zum Vergleich mit den aus Edelmetall getriebenen Figuren kleinen Umfanges. Sie können nur dazu dienen, das Bild einer gewissen Rückständigkeit, eines noch streng gebundenen Stils in der einheimischen Skulptur Kölns zu verstärken.[5])

[4]) Der ganze, sehr geringe Denkmälerbestand ist zusammengestellt von Clemen a. a O. S. 3.

[5]) vgl. Bode, »Geschichte der deutschen Plastik«, S. 33.

Denn ein solches Bild tritt unverkennbar zutage aus den plastischen Metallarbeiten, die mit wirklicher Beweiskraft herangezogen werden können. Als solche betrachte ich die Reliefplatten in den Dächern des Maurinusschreins und des Albinusschreins, die beide für den eigenen Besitz des Klosters S. Pantaleon angefertigt und dann in die Marienkirche in der Schnurgasse übergegangen sind.[6]) Diese Reliefs sind zwar aus Kupfer getrieben und vergoldet und deshalb sind sie uns erhalten geblieben; es ist aber bekannt, daß zwischen Treibarbeiten in Kupfer und solchen in Silber im Werkstoff bedingte Stilunterschiede nicht vorhanden sind. Das ist hier sicherlich erst recht nicht der Fall gewesen, weil die vergoldeten Kupferreliefs des Daches mit den ehemaligen vergoldeten Silberfiguren an den Seiten der Schreine zu einheitlicher Wirkung zusammengehen mußten. (Abb. 1.)

Die Herstellung der Relieftafeln fällt in die Jahre von 1180—1190 etwa, also in die Zeit, in der eben dieselbe Werkstatt den Dreikönigenschrein bereits begonnen hatte und in der nach meiner später zu entwickelnden Ansicht auch die Figuren der Apostel und Propheten schon in Arbeit sein mußten. Und trotzdem, welch himmelweiter Abstand trennt die zeitlich und örtlich so eng verbundenen Arbeiten voneinander! Die kölnischen Reliefbilder zeigen von einer Individualisierung der Köpfe oder von einem lebendigen Ausdruck noch keine Spur; die Henkersknechte, die auf den Tafeln des Maurinusschreins die Heiligen rösten, steinigen, kreuzigen und schinden, tragen ebenso gleichgültig wohlwollende Züge zur Schau, wie die leidenden Märtyrer selbst. Die Faltenbehandlung der Gewänder ist nicht unbeholfen, aber ganz konventionell und im Vergleich zu den Domfiguren als primitiv zu bezeichnen; es fehlte nicht nur das Können, es fehlte auch die Absicht, so kunstvoll gegliederte und verschlungene und dabei doch natürlich fließende Faltenlagen zu schaffen, wie sie die Figuren am Dreikönigenschrein auszeichnen. Deren Verfertiger hatte unverkennbar das Bestreben — und auch das Können dazu — durch den prachtvollen Fluß und die reiche Faltung der Gewänder die Würde seiner Gestalten zu er-

[6]) Die Reliefs des Maurinusschreins und das Dach des Albinusschreins sind abgebildet in den »Deutschen Schmelzarbeiten des Mittelalters« T. 48 u. 53.

höhen, so gut wie ein Bildhauer der Antike. Diese Erkenntnis der künstlerischen Bedeutung des Faltenwurfes lag noch außerhalb des Gesichtskreises der Meister von S. Pantaleon.

Mit dieser Entwicklungstufe der getriebenen Metallplastik in Köln während des vorletzten Jahrzehnts des XII. Jahrh. sind die Propheten und Apostel in keiner Weise vereinbar; sie können unmöglich aus der damaligen Kölner Schule hervorgegangen sein.

Das Bild ändert sich auch nicht sehr wesentlich, wenn wir die Wende des XII. Jahrh. überschreiten. Als Vergleichsgegenstand bietet sich aus dem Anfang des XIII. Jahrh. der im Jahre 1215 vollendete Karlschrein in Aachen dar.[7]) Man darf ihn mit gutem Gewissen heranziehen, weil er ausgeführt wurde unter der Leitung des Meisters des Benignusschreins, der vorher in Köln und auch am Dreikönigenschrein gearbeitet hatte.[8]) Nun bedeuten die Figuren der deutschen Kaiser und Könige am Karlschrein ohne Frage einen merklichen Fortschritt gegenüber den Reliefbildern der beiden Sarkophage in der Schnurgasse. Die Gewandung, bei der das Unterkleid und der Mantel mit guter Wirkung in Kontrast gesetzt sind, ist ohne viel Abwechslung, aber mit künstlerischer Absicht gefaltet. In der Detaillierung freilich ist das Stadium der konventionellen Parallelfalten nur wenig überschritten. Obwohl die gestellte Aufgabe, Bilder bestimmter deutscher Herrscher zu schaffen, zur Individualisierung auffordern mußte, ist dieses Ziel doch nicht erreicht worden; wir sehen vielmehr einen noch ziemlich leblosen Kopftypus mit starrem Blick einheitlich beibehalten. Die Figuren der älteren Seite des Aachener Marienschreins[9]) halten sich in denselben stilistischen Grenzen; erst mit der Maria und den Aposteln der jüngeren, vor 1238 vollendeten Seite des Marienschreins und noch mehr mit dem plastischen Schmuck des ebenfalls der Aachener Schule angehörigen Elisabethschreines in Marburg[10]) (um 1249 gearbeitet) wird eine Stufe der Stilentwicklung erreicht, die an die Figuren des Dreikönigenschreins heranreicht. Den großen Vorzug der letzteren, das leidenschaftliche Temperament des Künstlers, sucht man auch an den Marburger Silberfiguren vergebens.



Abb. 1. Relief vom Dach des Maurinusschreins.

Wenn also der Plastiker des Domschreines dem Einflußkreise der Kölner Goldschmiedekunst, zu dem ich Aachen in dieser Periode hinzurechne, angehört hätte, so müßte man bis auf die Mitte des XIII. Jahrh. heruntergehen, um auf die Entstehungszeit seiner Figuren zu gelangen. Wie höchst unwahrscheinlich es ist, daß man ein Schaustück ersten Ranges wie den Dreikönigenschrein ein halbes Jahrhundert lang ohne die zu seiner Wirkung ganz unentbehrliche plastische Ausstattung hätte stehen lassen, liegt auf der Hand.

[7]) Abgebildet in »Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters«, T. 94, 95, 96.

[8]) Vgl. »Deutsche Schmelzarbeiten«, S. 99.

[9]) Abgeb. »Deutsche Schmelzarbeiten«, T 97—100.

[10]) Abgeb. »Revue de l'art chret. 1892«, pl. XI und XII.

Es bleibt also nur die Möglichkeit, außerhalb des kölnischen Kreises nach Analogien zu forschen und damit der Herkunft unseres Künstlers näher zu kommen, wie das Clemen mit den Worten „Der Stil weist nach dem Westen" bereits angedeutet hat.

Die kölnische Goldschmiedekunst hat nach der Mitte des XII. Jahrh., um 1165, vielleicht auch einige Jahre später, starke und fördernde Anregungen empfangen von der in der Behandlung des Schmelzwerks und der Metallplastik ihr voraus geeilten Maasschule, in deren Mittelpunkt Godefroid de Claire und seine Werkstatt stand. Ein unmittelbarer Träger dieses Einflusses ist der aus dem genannten Betrieb hervorgegangene Heribertschrein in Deutz gewesen. Er hat seinen plastischen Schmuck vollständig und unversehrt bewahrt. Die Gestalten der zwölf Apostel an den Langseiten des Schreines[11]) zeigen nun trotz ihrer durch die frühe Entstehungszeit begründeten Primitivität in zweifacher Hinsicht bemerkenswerte Analogien zu den Figuren im Domschatz. Erstens sind die Kopftypen durch die Haarbehandlung — lang wallende oder kurze Bärte und Bartlosigkeit — vielfach variiert und individualisiert. Und zweitens: die Gewandbehandlung verwendet dasselbe System der großzügig angeordneten und über einander laufenden Faltenlagen, mit dem auch – in weit höherer Vollendung — der Plastiker des Domschreins arbeitet. Auch die Bewegungsmotive sind an einem anderen Werke Godefroids, dem Servatiusschrein vorgebildet. Die dreifache Verwandschaft ist auffällig genug, um die Gestalten Godefroids de Claire als die „Vorfahren" derjenigen im Domschatz gelten zu lassen. Damit soll nur gesagt sein, daß beide einen gemeinsamen Boden, der lothringischen Kunst des Maastales entsprossen sind.

Das Maastal ist in der Tat die Heimat unseres Künstlers. Um das Schlußergebnis vorauszunehmen: Nicolaus von Verdun, die stärkste Künstlerpersönlichkeit unter den Goldschmieden des XII. Jahrh., ist, wie ich nachweisen möchte, der Meister der Propheten und Apostel am Kölner Dreikönigenschrein.

[11]) »Deutsche Schmelzarbeiten« T. 84.

Damit lösen sich alle Rätsel; die dem Stand der kölnischen Kunst zur Zeit der Herstellung des Domschreines weit vorausgeeilte Stilentwicklung, die Datierung, der Mangel an Analogien rheinischer Herkunft, alles das findet seine Erklärung. Glatt und zwanglos fügen sich die Figuren zwischen die urkundlich beglaubigten Werke des Meisters Nicolaus in seine Lebenszeit hinein. Im Jahre 1181 hat er nach dem Wortlaut der Stiftungsinschrift sein berühmtes Hauptwerk, den Altar aus Kupferschmelzplatten im Chorherrenstift Klosterneuburg bei Wien vollendet;[12]) vierundzwanzig Jahre später hat er den Marienschrein in Tournai fertiggestellt. Dessen ursprüngliche Bezeichnung *„Anno ab incarnatione Domini 1205 consumatum est hoc opus aurifabrum. Hoc opus fecit magister Nicolaus de Verdun, continens argenti marcas 109, auri sex marcas"*, ist bei den schweren Beschädigungen des Reliquienschreines während der Revolutionszeit verschwunden. Sie ist aber nach einer Abschrift des XVII. Jahrh. in glaubwürdigster Form überliefert; dazu kommt, daß die noch vorhandenen Reste des Schmelzwerks sowie der Stil der getriebenen Silberfiguren[13]) für die Autorschaft des Meisters Nicolaus vollgültiges Zeugnis ablegen. Rechnet man fünf Jahre als Arbeitzeit für den figurenreichen Reliquienkasten in Tournai, so müssen die vierundzwanzig Kölner Figuren — früher waren es achtundzwanzig — innerhalb der zwei Jahrzehnte nach 1181 und vor 1200 geschaffen sein. Das ist auch die Arbeitsperiode des Dreikönigenschreins.

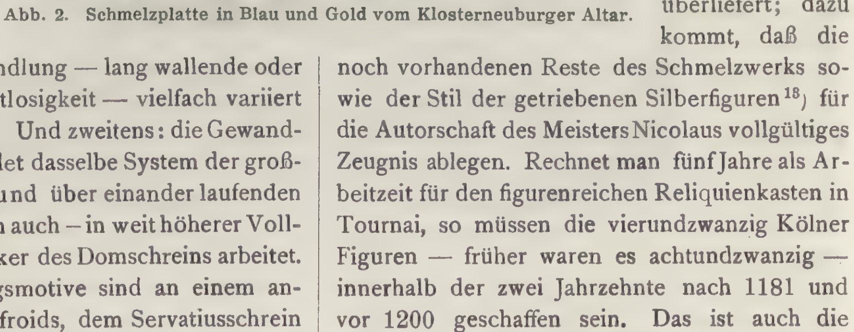


Abb. 2. Schmelzplatte in Blau und Gold vom Klosterneuburger Altar.

Ein urkundlicher Belag für die Tätigkeit des Nicolaus in Köln ist nicht vorhanden; man ist ganz auf die Gründe angewiesen, die aus

[12]) »Der Verduner Altar zu Klosterneuburg« ist neuerdings in ausgezeichneten Lichtdrucken veröffentlicht von C. Drexler bei M. Gerlach u. Co. (Wien 1903.)

[13]) Der Schrein von Tournai mit Abbildungen vor und nach der Wiederherstellung, sowie mit Farbentafeln der Schmelzstücke ist veröffentlicht von Cloquet in der »Revue de l'art chrétien« (1892) S. 308. Eine Abbildung einer Langseite ferner bei Ysendyk, »Documents classés, Chasses«, pl. 6.

der Stilvergleichung und aus technischen Eigentümlichkeiten sich herausholen lassen. Das ist aber bei kunstgeschichtlichen Untersuchungen ein sehr gewöhnlicher Übelstand.

Ich bin zu dem Ergebnis auf einem Umweg über die Entwicklungstadien in der kölnischen Schmelzkunst hingeführt worden und will auch hier an diesem Wege festhalten.

Bald nachdem Fridericus von S. Pantaleon unter dem Einfluß des Heribertschreines die malerische Behandlung des vielfarbig abschattierten Kupferschmelzes in reiner Grubentechnik mit den Erzengel- und Cherubimplatten des Maurinusschreins[14]) auf die Höhe der Vollendung hinaufgeführt hatte, macht sich in der Technik wie im Ornament des kölnischen Emails ein Umschlag bemerkbar.

Der neue Stil tritt zuerst mit dem Annoschrein von 1183, dem ersten selbständigen Werk des neuen, auf Fridericus folgenden Leiters der Pantaleonswerkstatt, noch in untergeordneter Rolle auf; er entfaltet sich bereits am Albinusschrein von 1186 und kommt am Domschrein zu entschiedenem Durchbruch. Seine zwei wesentlichen Kennzeichen sind: Erstens geometrische Ornamente in Zellenschmelztechnik und in vollen, scharf kontrastierenden Farben an Stelle der weich abschattierten vegetabilen Rankenornamente in Grubentechnik, zweitens einfarbig blaue Schmelzplatten mit ausgesparter Zeichnung in vergoldetem Kupfer.[15])

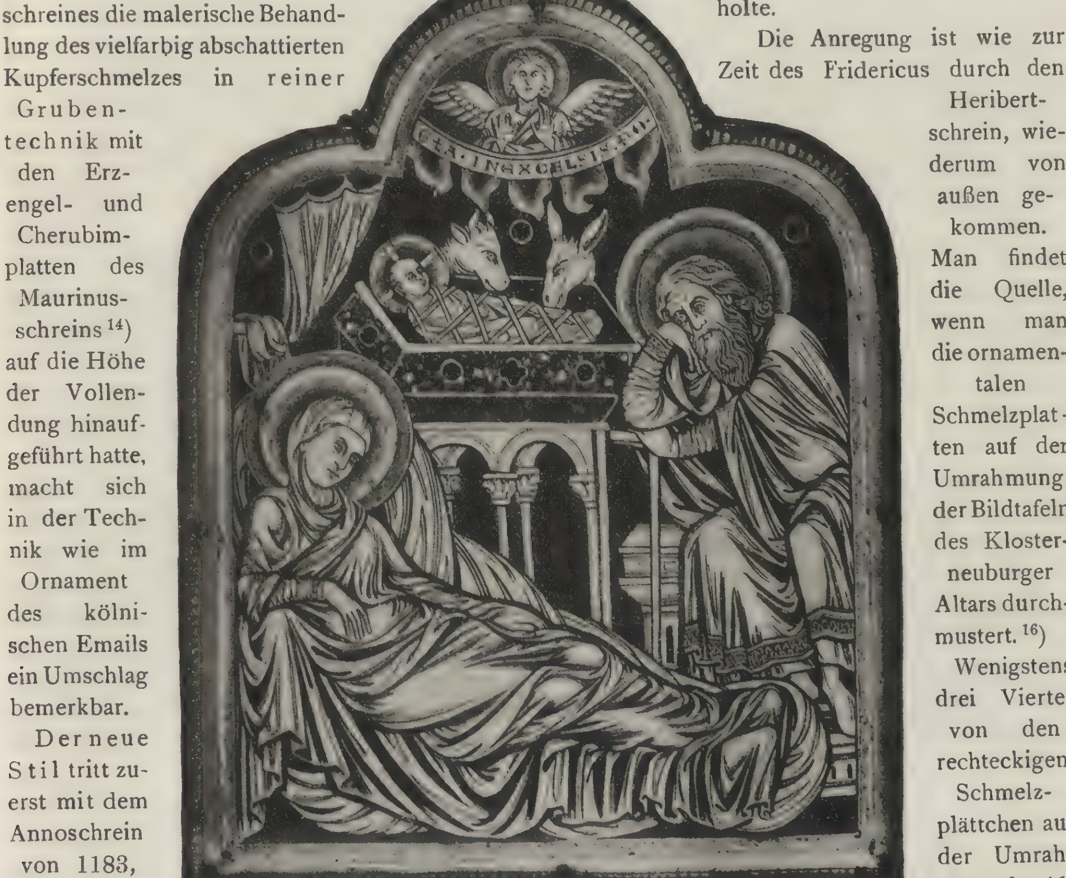


Abb. 3.
Geburt Christi, Schmelzplatte vom Klosterneuburger Altar. Nach Drexler.

Was war der Anlaß zu dieser Wandlung? Der Wunsch, neben dem in der spätromanischen Goldschmiedekunst immer üppiger entfalteten Filigran auch dem Email kräftigere Wirkungen zu verleihen, erklärt wohl, warum man die neue Zellenschmelzgattung bevorzugte, nicht aber, woher man sie holte.

Die Anregung ist wie zur Zeit des Fridericus durch den Heribertschrein, wiederum von außen gekommen. Man findet die Quelle, wenn man die ornamentalen Schmelzplatten auf der Umrahmung der Bildtafeln des Klosterneuburger Altars durchmustert.[16]) Wenigstens drei Viertel von den rechteckigen Schmelzplättchen auf der Umrahmung des Altars und alle die gebogenen Plättchen, welche die Kleeblattbogen über den Bildfeldern zieren, sind in der Weise hergestellt, daß die Ornamente aus Zellen in die ausge-

[14]) »Deutsche Schmelzarbeiten« Farbentafel XI.

[15]) Ich verweise hier auf die ausführliche Darstellung des neuen Schmelzstils in den »Deutschen Schmelzarbeiten des Mittelalters« S. 56, 57. Beispiele sind abgebildet daselbst auf den Farbentafeln VI, VII, XVII, XIX, XX, XXI.

[16]) Die Publikation von Drexler ist die erste, welche nicht nur die Bildtafeln, sondern auch die ornamentale Umrahmung des Klosterneuburger Altars wiedergibt, zum Teil sogar in Farben. Leider ha

stochenen Gruben eingesetzt sind. Dieses Zellenschmelzverfahren — oder genauer ausgedrückt, das gemischte Verfahren — bringt notwendigerweise die geometrischen Muster mit sich, bei welchen die zu verzierende Fläche in Rauten, Quadrate, Kreise zerlegt wird, die wiederum eine Füllung aus Rosetten, streng linear stilisierten Blättchen und dergleichen aufnehmen. Hier ist also an einem 1181 vollendeten Werk genau die Gattung Kupferschmelz, welche in Köln um 1185 auftritt und welche am Dreikönigenschrein weitaus vorherrscht. Die Verwandtschaft ist nicht geringer, wenn man neben der Technik auch die Ornamente untersucht. Eine ganz beträchtliche Zahl der Muster des Klosterneuburger Altars kehrt genau oder nur wenig verändert am Domschrein wieder. Solche an beiden Stellen verwendete Ornamentplatten sind abgebildet bei Drexler, Farbentafel 3 (der lange Randstreifen links mit Rosetten aus seitlich gewendeten Blättchen in Kreisen; es ist eines der beliebtesten Muster am Domschrein); Tafel 10 (Randstreifen oben rechts); Tafel 50 (Randplatte rechts unten). Daß derartige geometrische Muster mit eingesetzten Rosetten und Blättchen in vorwiegender Zellentechnik eine Eigentümlichkeit der Schule von Verdun sind, aus welcher Meister Nicolaus hervorgegangen ist, bezeugt auch das erheblich jüngere Kreuzreliquiar der Matthiaskirche in Trier,[17]) dessen Verfertiger sicherlich dieser Schule angehörte. Die Schmelzplatten auf dem Rahmen dieses Reliquiars sind, obwohl um 1220 entstanden, noch fast identisch mit denjenigen in Klosterneuburg.

Auch das zweite Kennzeichen der neuen Richtung, die einfarbig blauen Schmelzstücke mit vergoldeter Zeichnung, meist mit schwungvollen spätromanischen Ranken französischen Stils,[18]) die am Albinusschrein bereits in Mengen auftreten und die wegen der außerordentlichen Schönheit der Ornamentik eine der wertvollsten Zierden des Domschreines bilden (vgl. »Mélanges d'Archéologie« I, T. 40—42), hat seinen Vorläufer in Klosterneuburg. Ein ganz charakteristisches Beispiel, das man mit den Stücken vom Albinusschrein (»Deutsche Schmelzarbeiten«, Farbentafel XX) vergleichen möge, ist bei Drexler auf Tafel 13 im oberen Rand abgebildet. (Abb. 2.) Auch als Zwickelfüllung in sonst mehrfarbigen Platten hat Meister Nicolaus die vergoldeten Ranken auf Blaugrund verwertet (Drexler, Tafel 13 links und Tafel 31 oben); am Domschrein ist auch dieses Verfahren oft wiederholt. Es ist zu beachten, daß die einfarbig blaue Gattung mit den ausgesparten spätromanischen Ranken, Tieren, menschlichen Köpfen und Figuren nur innerhalb der zwei hier in Frage stehenden Denkmälergruppen anzutreffen ist; am Altar in Klosterneuburg und noch mehr am Marienschrein in Tournai (Cloquet a. a. O., Tafel 11 u. 12) einerseits, an den kölnischen Schreinen aus den letzten zwanzig Jahren des XII. Jahrh. andrerseits. Außerdem noch in gröberer Form am Aachener Karlschrein, der ja in dieser Hinsicht als unmittelbare Fortsetzung kölnischer Art zu betrachten ist.

Noch augenfälliger wird die engste Verwandtschaft zwischen den Klosterneuburger Schmelzwerken des Meisters Nicolaus und denjenigen der Kölner Schreine nach 1183, wenn man statt der etwas unpersönlichen Cloisonnémuster und der Ranken die viel individuelleren, figürlichen Motive zum Vergleich heranzieht. Sowohl am Annoschrein in Siegburg wie am Domschrein finden sich, teils einzeln, teils in Reihen auf blaugoldenen Schmelzstreifen geordnet, männliche Köpfe, die nach ihrer Zeichnung und ihrer Technik den Köpfen auf den Bildtafeln des Klosterneuburger Altares so ähnlich sehen, als ob sie aus diesen herausgeschnitten wären. Ich führe ferner als evidentes Beispiel einige Schmelzstreifen mit im Dreiviertelprofil eigenartig stilisierten Löwenköpfen in Kreisfeldern an, die bei Drexler, Tafel 40, 45 und 48 zu sehen sind. Zwei ganz gleiche Streifen sind auch am Domschrein im Mittelgiebel der Stirnseite angebracht, gerade über den beiden Engeln, welche neben dem thronenden Heiland stehen.

Die Zahl einzelner Übereinstimmungen wäre leicht noch zu vermehren. Ich glaube aber, die angeführten Analogien werden genügen, um die Tatsache zu erweisen, daß der um 1183 einsetzende Stilwechsel in der kölnischen

der Dreikönigenschrein bisher noch keine, auf Einzelaufnahmen beruhende Veröffentlichung erhalten. Nur eine Reihe der blaugoldenen Schmelzplatten des Schreines sind in den »Mélanges d'Archéologie« I, pl. 40—42 abgebildet.

[17]) »Deutsche Schmelzarbeiten«, T. 89.

[18]) »Deutsche Schmelzarbeiten«, Farbentafel XX.

Schmelzkunst nur durch das Eingreifen des Meisters Nicolaus, dessen Werke bis dahin die alleinigen Vertreter der neuen Technik und Ornamentik waren, hervorgerufen sein kann. Die natürliche Voraussetzung dieses Vorganges ist ein längerer, auf den Abschluß der Tätigkeit in Österreich ziemlich unmittelbar folgender Aufenthalt des Verduner Künstlers in Köln.

Ist es nun wahrscheinlich, daß die Kölner Kunstwerkstatt von dem fremden Künstler nichts anderes übernahm als das, was man als seine Schulkenntnisse bezeichnen kann, eine veränderte Technik und Ornamentik des rein dekorativen Schmelzwerks, das an den monumentalen Werken, welche sie in jenen Jahren nach 1181 in Arbeit hatte, doch nur eine untergeordnete Rolle spielte? Hatte man auf einem Gebiet, das in anderer Form die Werkstatt selbst mit vollendeter Meisterschaft beherrschte, seine Belehrung und unmittelbare Hilfe nicht verschmäht, um wieviel dringender mußte der Wunsch sein, auch die stärkste und persönlichste Seite seiner Kunst, in der Nicolaus allen Fachgenossen seiner Zeit unendlich überlegen war, sich zu Nutze zu machen, wenigstens für die anspruchsvollste aller Aufgaben, die der Werkstatt oblagen, für den Riesenschrein der Dreikönige.



Abb. 4. Vom Marienschrein in Tournai.

Die überlegene Stärke des Verduner Meisters liegt ohne Frage in seiner Darstellung der menschlichen Gestalt. Die Kraft des Ausdrucks, die — zuweilen übertriebene – Energie der Bewegungen und vor allem die oft klassische Schönheit der Gewandung, des Faltenwurfs, alle diese Vorzüge sind oft genug gerühmt worden und die Drexlerschen Tafeln bringen sie erneut vor aller Augen.[19])

Derselbe künstlerische Abstand, den wir zwischen den getriebenen Figuren des Domschreines und den kölnischen Treibarbeiten am Maurinusschrein und Albinusschrein beobachtet haben, besteht in gleicher Art zwischen den figürlichen Schmelzbildern des Klosterneuburger Altars und den emaillierten Figuren des Erzengels Michael und des Cherubims von Fridericus am Maurinusschrein. Die letzteren sind die höchsten Leistungen kölnischer Schmelzkunst; aber man braucht nur die Gewandbehandlung des Erzengels Michael mit der unter dem Kreuze trauernden Maria des Meisters Nicolaus, der schönsten Gestalt des Klosterneuburger Altars (Drexler, Taf. 26) zu vergleichen, um die Größe des Unterschiedes zu ermessen. Er beruht nur in der Persönlichkeit der Verfertiger, nicht in der Zeit, denn die Platten des Fridericus und der Altar des Nicolaus sind gleichzeitig entstanden.

Da nun die Vorzüge der silbernen Domfiguren vor der kölnischen Metallplastik eben dieselben sind, wie die der Schmelzbilder des Nicolaus vor den kölnischen Schmelzbildern die ausdrucksvollen Köpfe, die lebendige Haltung, die freie Schönheit der Falten, so drängt sich der Schluß auf, daß auch die Ursache der Überlegenheit der ersteren wiederum dieselbe ist, also die Persönlichkeit des Künstlers.

Es ist nun entschieden mißlich, die gemeinsame Autorschaft des Meisters Nicolaus nachweisen zu wollen durch den Vergleich flacher, gravierter Schmelzbilder mit doppelt so großen, fast vollrund getriebenen plastischen Figuren. Es wird hier noch erschwert dadurch, daß die letzteren nicht wie die Figuren der Altarbilder

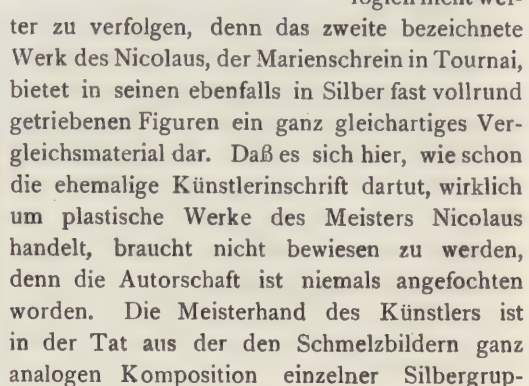
[19]) Es ist zu beachten, daß außer den sechs Bildern Tafel 22—24, 28—30 auch eine Reihe von Zwickelplatten bei der Reparatur des Altars von 1329 von dem Wiener Goldschmied zugefügt worden sind.

in einer lebhaften Gruppenaktion begriffen sind, sondern als tatenlos thronende Einzelfiguren eine mehr statuarische Würde wahren müssen. Wer durch genaue Betrachtung des Altars in Klosterneuburg ein Bild der höchst persönlichen Kunst des Verduner Meisters in sich aufgenommen hat, der wird allerdings ohne Mühe den gleichen Geist, dasselbe Temperament und dieselben Ausdrucksmittel, in manchen Prophetenköpfen vielleicht ein noch gesteigertes Können in den Domfiguren trotz der Verschiedenheit von Technik und Maßstab wiedererkennen. (Abb. 3.) Aber diese innere Verwandtschaft, so groß sie auch ist, läßt sich in Worten schwer aufweisen. Immerhin ist es möglich, mancherlei Ähnlichkeiten festzuhalten, die ins Gewicht fallen, wenn man sich die Tatsache einer durch die Schmelzkunst erwiesenen Tätigkeit des Meisters Nicolaus in Köln vergegenwärtigt. Als solche Äußerlichkeiten sind anzuführen die scharf ausgeprägten Stirnfalten von eigentümlicher Zeichnung, zwei Bogen über den Augenbrauen und darüber noch parallele Wellenlinien, die am Klosterneuburger Altar so häufig ins Auge fallen (Drexler, Tafel 4, 9, 10, 14, 21, 26 usw.); am Domschrein sind sie sehr deutlich ausgebildet nicht nur bei den bärtigen Greisenköpfen (Propheten Johel, Amos, Aaron, Apostel Symon und anderen), sondern auch bei jugendlicheren, ganz bartlosen Gestalten, wie namentlich dem König Salomon. Für die gleichartige Linienführung der leicht gewellten Haare ist die Figur des Symon sehr bezeichnend (zu vergleichen mit Drexler, Tafel 4, 8, 13, 35, 40 und anderen), wie überhaupt das in Klosterneuburg bemerkbare Streben nach sorgfältiger und abwechlungsreicher Bildung der Haare und Bärte in langen Wellensträhnen, kurzen und langen Locken bei den Propheten- und Apostelköpfen in verstärktem Maße und in größerer Naturtreue durchgeführt ist. Die merkwürdige Barttracht des einen traubentragenden Boten aus dem gelobten Land, kurzer Kinnbart und frei unter dem Ohr sitzende Büschel (Drexler, Tafel 27), hat der Künstler auch dem Apostel Andreas des Domschreines verliehen. In der Tracht ist das beiderseitige Vorkommen der engen Ärmel mit dichten Querfalten auf den Unterarmen zu erwähnen.



Abb. 5. Der Prophet Abdias vom Domschrein.

Man braucht diesen Weg des Aufsuchens äußerlicher Analogien nicht weiter zu verfolgen, denn das zweite bezeichnete Werk des Nicolaus, der Marienschrein in Tournai, bietet in seinen ebenfalls in Silber fast vollrund getriebenen Figuren ein ganz gleichartiges Vergleichsmaterial dar. Daß es sich hier, wie schon die ehemalige Künstlerinschrift dartut, wirklich um plastische Werke des Meisters Nicolaus handelt, braucht nicht bewiesen zu werden, denn die Autorschaft ist niemals angefochten worden. Die Meisterhand des Künstlers ist in der Tat aus der den Schmelzbildern ganz analogen Komposition einzelner Silbergrup-



pen, wie der Flucht nach Ägypten, der Geburt und Taufe Christi, sowie aus der Bewegung, Stellung und Gewandung ohne weiteres ersichtlich. (Abb. 4.) Wir entnehmen dem Denkmal in Tournai zunächst die Tatsache, daß Nicolaus nicht nur Schmelzkünstler, sondern auch, wie wohl die meisten Goldschmiede seiner Zeit, ein Meister der Treibarbeit, das heißt Plastiker in Metall gewesen ist. Molinier, der das außerordentliche Können des Lothringer Meisters auf Grund seiner beiden bezeichneten Werke mit tiefem Verständnis gewürdigt hat, stellt ihn auch als Bildhauer in die erste Reihe unter seinen Zeitgenossen: „Nicolas de Verdun peut prendre place à côté des plus grands sculpteurs du XII[e] et du XIII[e] siècle; c'est un artiste, auprès duquel les autres orfèvres, quels que soient leur savoir ou leur virtuosité, passent au second plan".[20])



Abb. 6. Christus vom Marienschrein in Tournai.

[20]) E. Molinier, »L'orfèvrerie« S. 164.

Die Figuren von Tournai, deren Relief noch mehr vom Hintergrund losgelöst ist, scheinen den Bildern in Klosterneuburg näher zu stehen, als die Figuren in Köln. Dieser Eindruck wird dadurch hervorgerufen, daß der Marienschrein nicht mit Einzelfiguren, sondern mit bewegten Gruppen in jeder Kleeblattbogennische ausgestattet ist. Die Schmalseiten enthalten die Anbetung der hl. drei Könige und Christus zwischen zwei Engeln thronend; die Langseiten je drei Bilder: Verkündigung, Maria und Elisabeth, Geburt Christi; Flucht nach Ägypten, Darbringung im Tempel und Taufe im Jordan.

Obwohl nun fast alle Figuren in Tournai stehend und bewegt dargestellt sind, genügt doch allein schon der Vergleich der Gewandung und der bärtigen Männerköpfe, um die allerengste Verwandtschaft mit den Figuren in Köln offenkundig nachzuweisen. Auch für die Frauenköpfe ist ein Vergleich möglich. Meister Nicolaus hat sowohl am Klosterneuburger Altar

wie am Schrein in Tournai die Zwickel der Bogenstellungen mit Halbfiguren ausgefüllt. Auch am Domschrein (ebenso wie am Annoschrein) sind solche, vorher in der Kölner Goldschmiedekunst nicht gebräuchliche, Zwickelbüsten angebracht und zwar zwischen den Rundbogen, unter welchen die Apostel thronen. Von diesen Frauenbrustbildern sind mehrere im XVIII. Jahrh. ergänzt worden; einige aber sind noch ursprünglich und diese geben uns genau denselben, eigentümlichen Frauentypus mit den schweren Augenlidern und dem kugeligen Kinn, wie wir ihn in flacher Zeichnung in Klosterneuburg, plastisch in Tournai sehen können. Hier haben wir an einem datierten Denkmal der ersten Jahre des XIII. Jahrh., das also ganz unmittelbar dem Dreikönigenschrein sich anschließt, alles das, was wir sonst in dieser Zeit vergeblich suchen: denselben fortgeschrittenen Stil, dieselbe Kunst der Draperie, der lebensvollen Bildung der menschlichen Gestalt.

Eine männliche Figur des Marienschreins ist sitzend dargestellt, der Christus auf der rückwärtigen Schmalseite. Sie mag uns als Schlußstein dienen für den Beweis der Autorschaft des Meisters Nicolaus an den Kölner Figuren; denn man wird zugeben müssen, wenn man sich diese thronende Gestalt eingereiht denkt in die Apostel und Propheten, so würde es schwer sein nachzuweisen, daß sie nicht als zugehöriges Glied mit ihnen geschaffen worden ist. (Abb. 5 u. 6.)[21])

Bei der Beweiskraft der stilistischen Verwandtschaft der plastischen Werke und der aus der Entwicklung der Schmelzkunst gezogenen Gründe kann ich mich an den Umstand nicht stoßen, daß eine Klosterwerkstatt, wie die von St. Pantaleon ihrer ganzen Geschichte nach gewesen sein muß, einen Laienkünstler in ihrem Betrieb beschäftigt hat. Warum sie es tat, wird ja durch die Überlegenheit des Verduner Meisters ohne weiteres aufgeklärt; auch mag der Umstand, daß eben damals nach 1180 der bisherige Leiter des Pantaleonsbetriebes, Fridericus, vom Schauplatz abgetreten ist, ein Anlaß gewesen sein, den bewährten Lothringer Meister zu berufen und in Köln festzuhalten. Daß es Analogien gab, noch in viel späterer Zeit, zeigt die Geschichte des gotischen Gertrudenschreins von Nivelles, dessen Ausführung zwei weltlichen Goldschmieden unter Leitung eines geistlichen Goldschmieds, Klosterbruders von Anchin übertragen war.[22])

Bisher ist nur von den Propheten und Aposteln des Domschreines die Rede gewesen; er besitzt aber auch an seinen Fronten noch eine reiche plastische Ausstattung.[23]) Für diese gilt das vorher Gesagte nicht, denn keine der getriebenen Frontfiguren trägt die Kennzeichen der Meisterhand des Nicolaus von Verdun.

Möglich ist es wohl, daß er am Entwurf, an der Anordnung der Skulpturen auf den Stirnseiten des Schreins noch mitgewirkt hat. Denn hier zuerst begegnen wir zusammenhängenden Gruppenbildern, der durch die Figur Otto IV. erweiterten Anbetung der Könige, der Taufe Christi im Jordan, der Geißelung Christi und der Kreuzigung. Die oberen Felder des Mittelschiffes haben vorne den zwischen zwei Engeln thronenden Heiland, hinten die von Christus gesegneten Heiligen Felix und Nabor aufgenommen. Je drei nebeneinander gestellte Figuren, wie die letztgenannten Giebelgruppen, waren auch auf den älteren Kölner Schreinen für die Stirnseiten üblich; aber geschlossene biblische Vorgänge im getriebenen Skulpturenschmuck der Reliquienschreine — abgesehen von den flachen Reliefbildern der Dachfüllungen — kannte die kölnische Kunstübung vor dem Eingreifen des Meisters Nicolaus noch nicht. Da der Marienschrein in Tournai neben dem thronenden Christus zwischen Engeln nur solche biblischen Szenen aufweist, mag die Anregung zu dieser Neuerung dem Verduner Künstler zu verdanken sein.

Mit der Ausführung aber hat er nichts mehr zu tun gehabt. Die zwei Gruppen, deren Motiv in Tournai wiederkehrt, die Anbetung der hl. drei Könige und die Taufe Christi, sind von der Art des Nicolaus am allerweitesten entfernt. Die Figuren sind unsicher in ihrer

---

[21]) Es ist beim Vergleich sehr zu beachten, daß die Abbildung 6 nach einer, leider sehr schwachen, Photographie hergestellt ist, welche die Christusfigur und die beiden Engel vor der Wiederherstellung des Tournaier Schreines wiedergibt; beide Arme und Hände Christi, sowie die Faltenlage quer über den Leib sind höchst unvollkommen aus Gips ergänzt.

[22]) Vgl. Clemen, a. a. O., S. 22, und Molinier, »L'Orfèvrerie« S. 203.

[23]) »Deutsche Schmelzarbeiten«, T. 62 und 63.

Haltung, die Köpfe schwer und ausdruckslos; die Gewandfalten wenig gegliedert, bei den Gestalten Ottos IV. und des Engels in der Taufgruppe völlig primitiv. Offenbar lag hier die Arbeit in Händen rein kölnischer Schulung, die nicht mehr imstande waren, aus den Werken des Magisters Nicolaus irgendwelchen Nutzen zu ziehen. Wesentlich besser ist auf der Vorderseite der thronende Christus und diesem ungefähr gleichstehend sind alle Figuren der Rückseite. Unverkennbar ist das Bestreben, den Vorbildern an der Langseite des Schreines nahe zu kommen; am besten glückte es mit der Haltung und Gewandung des thronenden Erlösers und mit dem gut durchgearbeiteten Kopf des Propheten Jeremias, der als Mittelfigur der Rückseite zwischen die Geißelung und die Kreuzigung eingestellt ist, obwohl auch die Prophetenreihe der Langseiten des Jeremias nicht entbehrt. Im übrigen reichte die Kunst der Schüler nicht an den Meister heran; es ist beachtenswert, daß am Johannes unter dem Kreuz, dem Jeremias und dem links stehenden Juden der Geißelung der Hals in keiner Weise vom Gewandsaum abgesetzt ist, so daß die nackte Haut ohne Trennungslinie in die Falten übergeht, ein auffälliges Kennzeichen minderen Könnens.

Die Propheten und Apostel des Dreikönigenschreins sind auch für sich allein bedeutend genug, um das Bild der Wirksamkeit eines Künstlers, den man ohne Einschränkung als den größten Goldschmied des XII. Jahrh. bezeichnen darf, wesentlich zu vervollständigen. Für die Geschichte der kölnischen Kunst ist der Tätigkeit des Meisters Nicolaus das Ergebnis zu entnehmen, daß die überlegene und fortgeschrittenere Kunst des lothringischen Maastals nach 1181 zum zweiten Male fördernd eingegriffen hat. Es ist sehr wohl möglich, daß auch der mit dem Annoschrein zuerst auftauchende neue Typus des Reliquienschreins, den die Kleeblattbogen auf Doppelsäulen kennzeichnen und der bis zum gotischen Suitbertschrein vorhält, auf den Verduner Meister zurückgeht, denn dieses architektonische System ist am Klosterneuburger Altar vorgebildet und in Tournai wiederholt.

Wenn man erwägt, daß demnach von den kölnischen Denkmälern aus den letzten zwei Jahrzehnten vor 1200 wenigstens drei große Werke, der Annoschrein, der Albinusschrein und der Domschrein, teils im Email, teils in der Plastik, die Kennzeichen der Tätigkeit des Nicolaus von Verdun aufweisen, so drängt sich schließlich die Frage auf: Ist diese unter der Leitung des Verduner Meisters entstandene Denkmälergruppe überhaupt noch in der alten Werkstatt von S. Pantaleon ausgeführt worden, oder hat Nicolaus, wie zwei Jahrzehnte früher Godefroid de Claire, seine eigene, selbständige Werkstatt in Köln aufgetan?

Ich muß das Letztere verneinen. Denn trotz des entschiedenen Stilwechsels, den das Auftreten des Lothringers in Köln um 1183 hervorruft, bleiben doch die eben genannten Werke der neuen Richtung noch durch zahlreiche Fäden mit der älteren Kölner Fridericusgruppe (Ursulaschrein, Maurinusschrein), aufs engste verknüpft. Es ist hier nicht der Platz, das im Einzelnen auszuführen; es genügt, darauf hinzuweisen, daß die Rückseite des von Fridericus unfertig hinterlassenen Maurinusschreins vollendet worden ist im Stil des Nicolaus von einem seiner Mitarbeiter am Domschrein, während an letzterem wieder noch Schmelzplatten von der Hand des Fridericus vorkommen. Ferner ist am Albinusschrein das Email verdunisch, die Plastik aber, d. h. die Reliefs des Daches, sind noch rein kölnisch, ebenso wie die Goldfiguren des Dreikönigenschreins. Ganz auffällig zeigt sich das Zusammenarbeiten der kölnischen und der Verduner Schule an den gegossenen Giebelbekrönungen der beiden Schmalseiten des Albinusschreins (»Deutsche Schmelzwerke« T. 54): auf der Vorderseite die reichen, plastischen und von Drachen durchzogenen Ranken des französischen Stils, auf der Rückseite die flache Behandlung und das typische Ornament des Meisters Fridericus. Das ist nur durch den Fortbestand der alten Werkstatt zu erklären, deren Hilfskräfte Meister Nicolaus weiter beschäftigte, als er in die durch den Tod des Fridericus gerissene Lücke als leitender Künstler einsprang. Die selbständige Bedeutung freilich hat der Pantaleonsbetrieb verloren, sobald er der überlegenen Kunst des Lothringers Aufnahme gewährte.

Köln. Otto v. Falke.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

VII.

Handschriften der Kölner Fraterherrn.
(Kat.-Nr. 590.)
(Mit 2 Abbildungen.)



nfangs des XVI. Jahrh. ließ der Kanonikus Eberauer für den Kölner Dom zwei reiche Chorbücher herstellen, die der Katalog der Düsseldorfer Ausstellung als Werke der Brüder des gemeinsamen Lebens, der sog. Fraterherrn, im Kloster Weidenbach zu Köln erklärt (Nr. 585 f.). Im Titelblatte des ersteren kniet David in einer Landschaft auf dem Boden. Weiterhin sind in einer Initiale (beim Commune Apostolorum) unten die zwölf Apostel versammelt, indem sie betend zum Heilande aufblicken, dessen Brustbild oben in Wolken erscheint. Im Titelblatte des zweiten Buches thront in der Initiale oben der Heiland zwischen Maria und Johannes als Richter. Unten sieht man die aus den Gräbern Erstehenden. Noch tiefer sind in einem Streifen Grau in Grau die Verdammten gemalt, die durch das Tor der Hölle einziehen müssen. Der vergoldete Rand beider Titelblätter ist mit naturalistisch gebildeten Blättern, Blumen und Tieren gefüllt. Der Körper ihrer Initiale ist aus dünnen, blattlosen Ästen hergestellt. Auf Seite 202 umschließt ein aus ähnlichem mageren Astwerke gebildeter Anfangsbuchstabe eine schöne, auf Purpurgrund in naturalistischer Art ausgeführte Blume.

In ikonographischer Hinsicht verdient eine vortreffliche Miniatur auf Blatt 229 des zweiten Buches Beachtung. Sie ist mit Gold gehöht und in einem C eingefügt, dessen Körper aus einer sehr reichen Säule im Stile der belgischen Spätrenaissance gebildet ist, sowie aus einem Wulste, um den drei kostbare, mit Edelsteinen besetzte Ringe gelegt sind. Im Inneren des Buchstaben sitzt eine Frau mit einem vornehmen Geistlichen zu Tische. Die Mitra, welche auf einem im Hintergrunde stehenden Schranke sich zeigt, beweist, daß er ein Bischof ist. Sein Diener eilt zu ihm hin und meldet den Apostel Andreas an, welcher als Pilger vor der Türe steht. Die Miniatur stellt die von Jakob de Voragine [1]) erzählte Legende dar, wonach der Teufel in Gestalt einer vornehmen Dame einen Bischof verführen wollte, der hl. Andreas aber in Gestalt eines Pilgers kam und den Bischof schützte.

Mit diesen beiden großen Chorbüchern wird im Katalog der Ausstellung (Nr. 599) auch ein im Jahre 1531 entstandenes Graduale des Domes den Fraterherrn des Klosters Weidenbach zugeschrieben. Während aber diese Zuweisung für die Bücher Eberauers sich durch keine Inschrift beweisen läßt, findet sich hier in einer Initiale das Wort: „*Widenbach*". Auch in diesem Buche kniet im Anfangsbuchstaben des Titelblattes David in einer Landschaft. In den Rändern sind nicht nur naturalistische Blumen, sondern auch David mit Goliath, Faune und Venus dargestellt. Man zeichnete in Deutschland wie in Italien Davids Bild gerne in die Initiale des ersten Blattes ein, weil er seit vielen Jahrhunderten in der Titelminiatur der Psalterien seinen Platz gefunden hatte als Verfasser der Psalmen, solche Chorbücher aber nicht nur aus den Psalterien hervorwuchsen, sondern auch viele, den Psalmen entlehnte Texte enthalten.

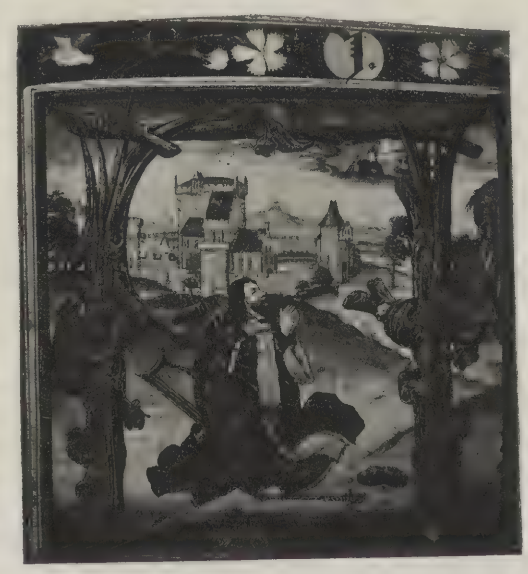
Wertvoller als diese Chorbücher des Domes sind die Gradualien in St. Kunibert zu Köln. Eines derselben, ein »Graduale de tempore« wurde auf der Ausstellung ausgelegt unter Nr. 590. Aus ihm sind Abb. 1 und 2 entnommen. [2]) Es wurde 1530 vollendet. Die 1. Abb. zeigt wiederum den Verfasser der Psalmen, in einer Landschaft, in deren Hintergrund dessen Burg sich erhebt. Die braunen, mit Gold gehöhten Baumstämme, aus denen der Körper des Buchstaben gebildet ist, sind kräftiger als jene in den Büchern des Kanonikus Eberauer, auch die Ausführung der Miniatur verdient mehr Lob, doch ist hier wie dort dieselbe Art festgehalten, vielleicht stammen sogar die Bücher des Domes wie jene von St. Kunibert nicht nur aus derselben Schreibstube, sondern auch von demselben Kanonikus des Klosters Weidenbach. Jedenfalls zeigen sie eine andere Art als jene, in der wenig später vier Bücher von Altenberg ausgeführt wurden. Zwei derselben entstanden im Jahre 1544. Eines dieser letztern ist laut seiner Inschrift ausgemalt und geschrieben von Fr. Heinrich Kürten in der genannten Cistercienserabtei. Auch bei Herstellung der übrigen wird er mitgewirkt haben. Er huldigt vollständig dem üppigen Stil der niederländischen Renaissance und hat sich von der Gotik weit mehr entfernt

[1]) »Legenda aurea« c. 2. Ausgabe von Graesse (Lipsiae 1801) p. 19f.

[2]) Die Photographien dieser Abb. sind durch die Kunstanstalt von Kühlen aufgenommen worden.

als die Kölner Miniatoren der eben genannten, freilich etwas ältern Bücher. Seine Buchstaben bleiben aber die seit Jahrhunderten für solche Bücher verwandten, die sich ja bis ins XVIII. Jahrh. in denselben behauptet haben.[3])

Im ersten Chorbuche der Kirche des hl. Kunibert füllen den Rand des Titelblattes goldene stilisierte Ranken, naturalistische Blumen, Blätter und Putten in blauem oder rotem Grunde. Blatt 21 hat eine Darstellung der Geburt Christi und der Erscheinung des Engels vor den Hirten. Auf Blatt 27 steht bei einer Initiale die Jahreszahl *1512*. Auf der Rückseite des Blattes 174 erscheint der Erstandene der Magdalena. Die Randverzierungen mit stilisierten Ranken und naturalistischen Blumen sind hier in einen durch viele schwarze Tupfen belebten Grund gesetzt. Weitere Initialen enthalten Blattwerk. Im Anhange sind in vier großen Buchstaben die feinen mit der Feder gezeichneten Blätter entweder am Rande so ausgezackt, daß sie das Profil eines Gesichtes bilden, oder aber im Inneren so behandelt, daß dort die Vorderansicht eines menschlichen Kopfes sich zeigt. Ähnliche Initialen enthalten auch die früheren Blätter.[4]) Im Deckel steht: *Christianus Bernardus Oell Thesaurarius MDCCXXXII.* Diese Jahreszahl wird sich wohl auf den jetzigen Einband beziehen. Weiterhin ist in den Deckel der Satz eingekratzt: *Ex libris collegii s. Cuniberti 1530 ex multis annis antea.* Das zweite große Chorbuch von St. Kunibert, ein »Graduale de Sanctis« ist ähnlich ausgestattet und aus derselben Werkstatt. Sehr schön ist in ihm eine Initiale, in deren Innerem die von vier Engeln umgebene hl. Cäcilia Klavier spielt. In der prachtvollen Umrahmung spielen Putten zwischen Blumen und gotischen Architekturstücken, die farbig auf Gold oder goldig auf Purpurgrund gesetzt sind. Die Initialen beider Chorbücher sind sehr verschiedenartig: einfacher oder reicher, oft mit farbigen Blumen gefüllt.


Abb. 1. König David als Verfasser der Psalmen.
(Aus einem Chorbuche der Kirche des hl. Kunibert zu Köln.)

Zwei weniger große Chorbücher der Kunibertskirche sind in demselben Stil wie jene beiden erstern ausgeführt, aber weit einfacher und ohne Miniaturen. Ihre kleineren Initialen sind farbenreicher, ihre Ränder nur hier und da mit filigranartigen Ranken geziert. Wichtiger sind sie durch ihre Inschriften. Im ersteren liest man:

Ad laudem Dei omnipotentis, sanctae et individuae Trinitatis, beatae Mariae Virginis sanctorumque Ewaldorum et Cuniberti patroni absolutus consumatusque est liber iste per fratres in Wydenbach. Quem scribi curaverunt honorabiles et providi executores honorabilis Rurici Mychelbach, hujus ecclesiae, dum vixit, Canonici presbyteri, anno Domini millesimo quingentesimo XXXIII pro Vicariis in latere domini Praepositi stantibus et canentibus.

Das andere Buch, der winterliche Teil, enthält folgende Inschrift:

In laudem Dei, divae Mariae Virginis, Cuniberti et aliorum hujus ecclesiae Patronorum olim inchoatum est istud Antiphonale a fratribus in Wydenbach, grandi pecunia per diversarum personarum manus adjutrices anno 1553 perfectum locatumque ante subsellia Dominorum Vicariorum in latere domini Decani, ad quorum usum permanere perpetuo debet. In einer Initiale bei der Vigil von Pfingsten

[3]) Katalog der Ausstellung Nr. 591 bis 594. Vgl. Clemen, »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« III. Düsseldorf, S. 71.

[4]) In Gesichtern enden auch viele Initialen der Chorbücher zu Schöppingen und Legden, die nicht von Fraterherrn zu stammen scheinen. Abb. in »Kunstdenkm. Westfalens, Kreis Ahaus«. Von den Fraterherrn zu Münster stammen Chorbücher und Meßbücher der Kirchen zu Ahlen, Borken (bei Herrn von zur Mühlen auf Offer), Enniger, Freckenhorst (?), Fuchtdorf, Heek, Nienborg, Olfen Stadtlohn und Westkirchen in Westfalen. Die Fraterherrn zu Herford schrieben 1481 ein Missale für Enniger, Kreis Beckum.

steht die Jahreszahl *1551*. Dies Buch ist also 1550 bis 1553 entstanden.

Pfarrer Ditges, dem ich die Abschriften der Widmungseinträge und andere wertvolle Bemerkungen verdanke, hat bereits im Jahre 1886[5]) über sechs von den Fraterherrn für die frühere Pfarrkirche der hl. Brigida zu Köln in Stand gesetzte oder hergestellte Bücher berichtet. Das erste gaben Pfarrer und Kirchmeister 1504 in Auftrag. Für das zweite wurden 1580 bezahlt 10 Florin 4 Albus, für das dritte 26 Florin, für die Ausbesserung eines verdorbenen alten „Meßbuches" 3 Florin. Als Anzahlung für den ersten Teil eines Graduale erhielt „Herr Heinrich (Johann) Rinckhausen zu Widenbaich" 26 Florin, je 3 Taler für jeden „Sexter". Das 1582 vollendete Buch enthielt 37 Quaterne, von denen jeder für Pergament u. Schrift mit 3 Taler honoriert wurde, das Buch also mit 111. Die Rechnung über den zweiten Teil dieses Graduale stellt sich also:

55 Quaterne Pergamentblätter zu beschreiben. Für jede Quaterne 3 Taler (zu 52 Albus) . .	165.
Für die vergoldeten Initialen . . .	17.
Für der Kirchmeister Wappen . . .	1.
Kupferne Beschläge der Deckel . .	4.
Leder der Deckel	6.

Die Kirche der hl. Apostel zu Köln besitzt ein Graduale (Nr. 13), dessen erster Teil noch im XVI. Jahrh. geschrieben wurde. Der Schreiber hat auf das Titelblatt eine große Initiale gestellt, deren blauen Körper er mit goldenen, blattartigen Verzierungen versah. In das Innere, dessen Grund mit sehr dünnem Goldgrund gefüllt ist, zeichnete er mittelst der Feder Blattwerk. Er führte es nach gotischen Mustern aus, ohne es jedoch streng zu stilisieren und kolorierte es dann leicht. Eine zweite, der ersten ähnliche Hand hat das Buch weitergeführt und auf dem unteren Rande bemerkt:

Ad honorem sanctissimae Trinitatis ac Deiparae sanctae Virginis Mariae et in usum parochialis Ecclesiae Coloniensis ad Apostolos completum est Missale[6]) hoc Sabbatho post Reminiscere per Petrum de Rodingen, tunc Rectorem Scholae Bonnensis Anno MDCXIIII. Laus Deo.

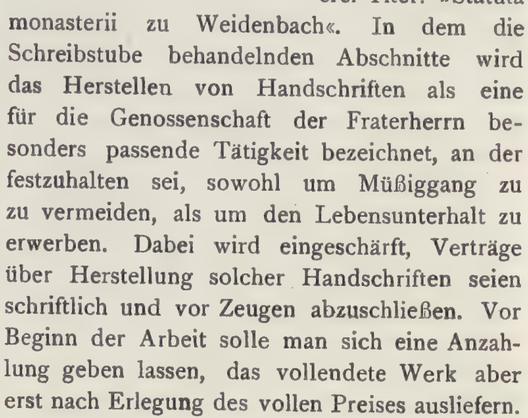
Eine dritte Hand, welche die Buchstaben und Noten denen der beiden ersteren gleichmäßig zu formen suchte, aber etwas runder und lebendiger gestaltete, fügt in freierer, schön stilisierter Schrift ihrer Zeit auf dem Rande unten bei:

Ad laudem omnipotentis Dei et D. matris Mariae omniumque Sanctorum completus est hic liber per Adolphum Meringium, Canonicum in Wydenbach 1617.



Abb. 2. Der Erstandene erscheint der hl. Maria Magdalena. (Aus einem Chorbuche der Kirche des hl. Kunibert in Köln.)

Dem städtischen Archiv hat Herr Dompropst Berlage ein im Beginn des XVI. Jahrh. geschriebenes Quartheft überwiesen, worin die „Statuten des Hauses Wydenbach" aufgezeichsind: »Statuta domus Wydenbach«. Neuerer Titel: »Statuta monasterii zu Weidenbach«. In dem die Schreibstube behandelnden Abschnitte wird das Herstellen von Handschriften als eine für die Genossenschaft der Fraterherrn besonders passende Tätigkeit bezeichnet, an der festzuhalten sei, sowohl um Müßiggang zu zu vermeiden, als um den Lebensunterhalt zu erwerben. Dabei wird eingeschärft, Verträge über Herstellung solcher Handschriften seien schriftlich und vor Zeugen abzuschließen. Vor Beginn der Arbeit solle man sich eine Anzahlung geben lassen, das vollendete Werk aber erst nach Erlegung des vollen Preises ausliefern.



[5]) Annalen XLV, 122 f., 135 f. Vergl. diese Zeitschrift oben Sp. 70.

[6]) Missale bezeichnet ein zur Feier der hl Messe verwendetes Buch, also auch ein Graduale, ein Epistolar oder Evangelistar.

Diese Bestimmungen wurden, wie wir sahen, bei Anfertigung der Bücher für St. Brigida befolgt. In dem Kapitel über den Rubrikator wird gesagt:

„Einer der Brüder, welcher sich zu solchem Amte eignet, soll betraut werden mit der Herstellung der roten Titelschrift und der Rankenverzierung (an den Initialen und auf den Rändern). [7]) Er soll blaue Farbe (Lazurium) und andere Farben haben, welche für seine Aufgabe nötig sind. Goldene Buchstaben mache er nicht ohne besondere Erlaubnis. Den Anweisungen des Vorstehers der Schreibstube gehorche er bei Auszierung der ihm von diesem gegebenen Bücher und er unternehme keine Arbeit ohne ausdrückliches Wissen und Wollen des Rektors. Auch soll er keine Bücher ausmalen als jene, die ihm durch letzteren bezeichnet wurden."

Diese Regeln zeigen, wie enge sich die Fraterherrn an die Ansichten des hl. Hieronymus anschlossen, der richtig geschriebene Bücher den kostbar ausgestatteten vorzog, und der, um den Müßiggang aus den Klöstern fern zu halten, auf Arbeit und Studium drang. Die Handschriften der Fraterherrn enthalten den eben gegebenen Regeln entsprechend weniger Gold als viele aus anderen Werkstätten stammende Bücher derselben Art. Doch ist Gold nicht unbedingt ausgeschlossen. Es wird jedoch auch da, wo es Verwendung findet, dünn aufgetragen.

Früher war man der Ansicht, die Kölner Fraterherrn hätten in Weidenbach auch Bücher gedruckt, doch scheint dies nicht der Fall gewesen zu sein. [8])

Die vorstehenden Angaben beweisen, daß die Kölner Fraterherrn eine große Tätigkeit für Herstellung von Handschriften entfalteten, also ihren Genossen in Münster, von denen sehr schöne, mit Initialen und Miniaturen versehene Werke in ganz Westfalen enthalten sind, nicht nachstanden. Es wird die erste Aufgabe der Forschung sein, in Köln und in dessen Umgebung noch andere datierte und signierte Bücher aus dem Hause Weidenbach aufzusuchen. Dies ist nicht leicht, einerseits weil die betreffenden Chorbücher so groß und schwer sind, daß man sie allein kaum oder gar nicht handhaben kann. Dann sind die Signaturen oft in Initialen versteckt und schwer zu finden. Endlich liegen diese Bücher in den verschiedensten Archiven oder Schränken, meistens nicht eingehend katalogisiert, oft voll Staub und Schmutz.[9]) Ist einmal eine größere Anzahl datierter und signierter Bücher bekannt, dann lassen sich die Eigentümlichkeiten der Schreibstube in Weidenbach feststellen und nicht signierte Bücher ihr mit Sicherheit zuweisen. Zuweisung fordert große Vorsicht, weil in St. Martin, bei den Karthäusern und in Pantaleon Schreibstuben bestanden, weil manche geistliche oder weltliche Schreiber sich mit Kopieren von Handschriften oder Malen von Initialen in gedruckte Bücher beschäftigten. Trotzdem wird mit der Zeit die Tätigkeit der einzelnen „Rubrikatoren" Kölns für das XV. und XVI. Jahrh. sich abgrenzen lassen. Dadurch wird wohl auch für die Beurteilung der Kölner Malerschule in jener Zeit neues Licht gewonnen.

Stephan Beissel S. J.

[7]) Deputetur unus pro rubricatura et floratura. Ähnliche Statuten hatten die Häuser der Fraterherrn zu Münster und Wesel. Vergl. Miraeus, »Regulae et constitutiones Clericorum in Congregatione viventium« (Antverpiae 1638) Trognaes pag. 150; »Serapeum« XXI (1860) 185f.

[8]) Voullième, »Der Buchdruck Kölns«, (Bonn 1903), Hanstein S. V.

[9]) Viele schöne Chorbücher besitzt das Archiv von Groß-Martin. Hervorgehoben seien: 1. ein großes Chorbuch mit trefflichen Initialen und Miniaturen aus dem Ende des XV. Jahrh. mit dem Wappen von Jülich-Geldern und einer sehr reichen Initiale R, die nach dem »Antiquitates monasterii s. Martini« ed. Kessel p. 189 von dem viel gereisten Benediktiner und Mathematiker Ruysch aus Maestricht oder Utrecht (Trajectensis) ausgeführt wurde. 2. Zwei 1478 auf Kosten des Apothekers Rueb für die Kirche des hl. Laurentius hergestellte Chorbücher mit dessen Wappen und mit je einer Miniatur. 3. Ein im Beginn des XVI. Jahrh. vollendetes Chorbuch. Vgl. »Antiquitates« p. 181. Über Chorbücher in St. Gereon, St. Aposteln und St. Peter, vgl. »Annalen« 71 S. 61, 81, 178, über jene in St. Andreas, St. Ursula und St. Kolumba 76 S. 81, 125, und 238. Das Kölner Stadtarchiv besitzt manche illustrirte Bücher des XV. und XVI. Jahrh., die zum Teil in Düsseldorf ausgestellt waren. Wichtig ist dort eine deutsche Bibel aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. mit vielen Federzeichnungen. Die spätern illustrierten Handschriften des Domes sind in dem von Jaffé und Wattenbach besorgten, 1874 gedruckten Katalog nicht alle aufgezeichnet. Über ein für den Grafen Moritz von Spiegelberg, Kanonikus des Domes und Propst zu Emmerich geschriebenes und mit Malereien versehenes Brevier, das Bruder Joh. Quade von Essen aus Braunschweig, Kanonikus an der Corpus-Christi Kirche zu Köln 1453 vollendete, vgl. »Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens« I, S. 394 »Bibliothek zu Weimar«. Nachrichten über einzelne Miniatoren der Kölner Klöster bieten Hartzheim, »Bibliotheca Coloniensis« und Merlo-Firmenich, »Kölnische Künstler«.

Bücherschau.

Tours et les Châteaux de Touraine par Paul Vitry, Attaché am Musée du Louvre. Ouvrage orné de 107 gravures. Librairie Renouard, 6 Rue de Tournon Paris 1905.

Die vorstehende Buchhandlung läßt Les Villes d'Art célèbres der Kulturländer von berufenen Kunstschriftstellern an der Hand guter Abbildungen in würdig ausgestatteten Bänden beschreiben, von denen bereits 17 vorliegen. — Tours und seine Provinz ist soeben in einem 180 Seiten umfassenden Hefte erschienen, das wegen seiner geschickten Illustrierung und geistvollen Beschreibung, die vornehmlich der Stadt selbst zu gute kommt, die Aufmerksamkeit in besonderem Maße verdient. Im I. Kapitel behandelt es kurz die Anfänge: das Altertum und frühe Mittelalter (Basilika des hl. Martinus, Miniaturen); im II. Kapitel die Kunst des XII., XIII. u. XIV Jahrh., die sich hauptsächlich an der Kathedrale entfaltet und um sie gruppiert. — Das III. Kapitel enthält die Glanzzeit des XV.—XVII. Jahrh., die sich besonders in den Miniaturen von Fouquet, in der Skulptur, in der Westseite der Kathedrale und in einigen andern Kirchen, sowie in zahlreichen Schlössern und Häusern glänzend bekundet. — Die klassische Epoche des XVII.—XVIII. Jahrh. (IV. Kapitel) hat in manchen öffentlichen und privaten Gebäuden, deren Ausstattung mit Gemälden, Figuren, Möbeln, ihre Spuren zurückgelassen; und daß auch die neueste Zeit nicht unproduktiv war, beweist das V. Kapitel. — Mit den großen Schlössern der Provinz, denen die letzten Jahrhunderte des Mittelalters ihren gewaltigen Stempel aufgeprägt haben, namentlich Leches, Chinon, Laugeais, Ussé, Amboise, Azay-le-Rideau, Chenonceaux, Villandry beschäftigt sich das letzte Kapitel des vorzüglichen Führers. Schnütgen.

Kunstdenkmäler der Schweiz. Neue Folge IV. Das Schloß Valeria in Sitten. Viktor Pasche in Genf 1904.

In die reich illustrierte (22 Textabbildungen, 9 Foliotafeln) Behandlung der merkwürdigen Bergfeste haben sich Viktor van Berchem und Th van Muyden geteilt, von denen der erstere den historischen Überblick bietet über das Bistum Sitten, die Bischofstadt und das Domkapitel, der letztere das Schloß beschreibt, und zwar die Bauten innerhalb der Ringmauer, sodann diese selber von ihren verschiedenen Seiten. — Die verschiedenen Tore innerhalb der Ringmauer markieren die Zugänge zu den drei durch ihre Bestimmung wie Anordnung verschiedenen Gebäudegruppen, von denen die erste den Laien und niederen Geistlichen als Wohnung, die zweite der Garnison, die dritte den Chorherren, die den unmittelbaren Zugang zur Kirche auf dem höchsten Punkte des Hügels hatten. — Obwohl die Untersuchung der zum Teil bis ins XII. Jahrh. zurückreichenden Umfassungsmauer und der mit ihr verbundenen Wohngebäude viele Schwierigkeiten bereitet wegen der mancherlei Veränderungen, so gelingt es dem Verfasser doch, die verschiedenen Bauperioden mit einiger Sicherheit festzustellen, weitere Prüfungen ermöglichend durch die guten photographischen Aufnahmen, zu denen die Grundrisse mit zahlreichen Schnitten, Ansichten und Einzelheiten als schätzenswerte Hilfsmittel hinzukommen. D.

Die Glocken des Neustädter Kreises. Ein Beitrag zur Glockenkunde. Von Oberpfarrer P. Liebeskind. Mit 89 Abbildungen im Texte. Fischer, Jena 1905. (Preis 2,70 Mk.)

Diese in jeder Hinsicht musterhafte Arbeit geht von der Dringlichkeit aus, die im Verschwinden begriffenen alten Glocken zu beschreiben, und leistet ihren Teil durch deren Inventarisierung im heimischen thüringischen Bezirk, der recht dankbar ist. In ihm haben sich in 56 Orten noch 94 Glocken erhalten, von denen 65 durch Jahreszahl und Inschrift, 22 durch sonstige Anzeichen ihren mittelalterlichen Ursprung (XIV.—XVI. Jahrh.) bekunden. Die vier durch Namen vertretenen Glockengießer sind Markus Rosenberg in Schleiz (1497—1545), Heinrich Ciegeler in Erfurt (1499—1516), Andreas Heiner (1484—1492), Heinricus Filius Fiderici (Anf. XIV. Jahrh.); zu ihnen kommen noch 7 durch Hausmarken, Gießerzeichen usw. festzustellende Meister (1471—1495). — In dieser Reihenfolge beschreibt der Verfasser auf das eingehendste die einzelnen Glocken, zumeist unter faksimilierter Beifügung der Inschriften, Bilder usw. Durch diese ungemein sorgfältigen Angaben gelingt ihm eine Charakteristik der einzelnen Meister, zugleich ein sehr ergiebiger Nachweis der als Glockenschmuck verwandten symbolischen, ikonographischen usw. Zeichen. So liefert er hinsichtlich der vielseitigen, den Glockenguß betreffenden Einflüsse einen auch kulturgeschichtlich wichtigen Beitrag, zugleich eine vortreffliche Anleitung, in welcher Weise diese Studie zu betreiben, das bei denselben gewonnene Material zusammenzustellen und zu behandeln ist. E.

Museum Pitti in Florenz (Gemälde). Photographie-Verlag Wehrli, A. G. in Kilchberg bei Zürich.

Nach Art seiner Souvenir-Albums, Edition illustrato will dieser Verlag auch Albums der italienischen Museen Edition illustrato herausgeben, die von deren bedeutendsten Gemälden und Skulpturen Reproduktionen bringen sollen. — Das I. Heft in Kleinfolio, das von Gemälden des Museum Pitti auf 20 Blättern, nach Photographien von Alinari, 40 tadellose Abbildungen, mit Unterschriften in 4 Sprachen, enthält, liegt zu dem äußerst mäßigen Preise von 5 Fr. vor. — Bei denselben hätte wenigstens ein altdeutsches Gemälde berücksichtigt werden sollen. — Die anderen florentinischen Sammlungen, wie die von Rom, Mailand, Venedig, Neapel sollen bald folgen. G.





Meister der Verherrlichung Mariae (?). Christus mit Heiligen.
Aachen, Suermondt-Museum.

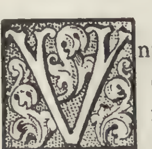
Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

VIII.

Der sogen. Lütticher Meister im Suermondt-Museum.

(Mit Abbildung, Tafel VI.)



nter den Primitiven der Düsseldorfer Ausstellung von 1904 befand sich (Kat.-Nr. 141) ein Gemälde des Aachener Museums, das in etwa halblebensgroßen Figuren Christus als Erlöser und Beherrscher der Welt, als Salvator mundi, zwischen den Heiligen Augustinus, Johannes B., Quirinus und Andreas darstellt. Es ist in Ölfarbe auf Eichenholz gemalt, 1,13 *m* hoch und 1,16 *m* breit. Im Kataloge der Ausstellung ist die mittlere Gestalt zwar als Gottvater bezeichnet, aber das jugendliche, von braunem Vollbarte umrahmte Antlitz beweist, daß hier ebenso wie auf dem Genter Altarwerke der Sohn dargestellt ist, der als Herr der Christenheit die päpstliche Tiara auf dem Haupte trägt. Die drei Kronen sind aus spätgotischem Maßwerke gebildet und von einer kleinen Taube als Sinnbild des hl. Geistes überragt. Wie in Gent trägt Christus ein rundes, mit Perlen und Edelgestein besetztes Pectorale, das den perlenbesäten Saum des Purpurmantels zusammenhält. Während seine Rechte segnet, hält die Linke eine gläserne Weltkugel, in welcher sich eine reiche Flußlandschaft spiegelt; zwischen steilen, zerklüfteten Felsmassen zwängt sich der mit Fahrzeugen belebte Fluß hindurch, rechts im Vordergrunde an den Häusern einer Stadt vorbei, hinter welcher sich ein Fels erhebt, auf dessen flacher Kuppe drei Frauen in langen Gewändern stehen, eine Anspielung auf die Dreijungfrauenfelsen der Sage, die sich in den Ardennen mehrfach vorfinden. Die Landschaft hat deutlich den Charakter der oberen Maaßgegenden. Dem Lackrot des Mantels Christi steht das hellere Rot des inneren Futters zur Seite, das Untergewand ist dunkelblau. Das bärtige Antlitz des Täufers neigt sich zu dem Lämmchen herab, das er auf dem Buchdeckel in seiner Linken trägt, während er mit dem Zeigefinger der Rechten darauf hinweist. Über seine braune härene Tunika legt sich ein grüner Mantel, der den rechten Unterarm und die Beine vom Knie abwärts bloß läßt. Die Magerkeit der Gliedmaßen ist bei dem fastenden Wüstenbewohner besser begründet als die Abnormität der Fußbildung, welche die übliche spätgotische Zuspitzung häßlich übertreibt. Der scharf geschnittene Profilkopf St. Augustins ist mit weißer, perlengeschmückter Mitra bedeckt; das Pluviale hat ein Granatapfelmuster auf dunkelblauem Grunde, besetzt mit einer breiten, farbigen Borte in flandrischer Goldstickerei, auf welcher, bis ins kleinste durchgeführt, drei männliche Heilige in goldenen Nischen und der Anfang einer vierten erscheinen. Die Schließe hat die eigenartige Form eines dreiseitigen Baldachines mit einer Statuette des Ecce homo darin. Der Krummstab, welchen der Heilige in der Linken hält, kann sich an Zierlichkeit der Durchbildung mit den Stickereien des bischöflichen Mantels nicht messen. Er ist von derselben ungeschickten Hand ergänzt worden, welche den glatten Goldgrund restaurierte und dabei nicht nur die gepunzten Nimben verdeckte, deren Spuren teilweise noch heute durchschimmern, sondern sogar an mehreren Stellen auch noch den Umriß der Gestalten überschmierte. Die Zeichnung des Restaurators gibt mit braunen Pinselstrichen die mit Krabben besetzte Krümmung wieder, in ihr Mariä Verkündigung, unter ihr Baldachine mit bärtigen Propheten. Rechts von dem Erlöser steht St. Quirinus, kenntlich an seiner ritterlichen Rüstung und dem Wappen, den weißen Kugeln im roten Schilde und der gleichfarbigen Lanzenflagge. Den Kopf mit den kräftigen Zügen, den großen, etwas stieren Augen, der starken Nase, dem dichten, kurz zugestutzten Barte, bedeckt eine hellbraune, vorn aufgeschlagene Pelzmütze mit Nackenschutz, ein in den Niederlanden beliebtes Kostümstück, jenem ähnlich, mit welchem einige Reiter unter den Richtern und Streitern Christi auf den Flügeln des Altarwerkes von St. Bavo versehen sind. Über dem Kettenpanzer trägt er ein pelzverbrämtes Wams aus rotem Goldbrokat, an den mit Johannes B. an Magerkeit wetteifernden Beinen Stahlschienen, die in Schnabelschuhe auslaufen. Sein Nachbar, St. Andreas, schöpft aus einem frommen Buche Erbauung, wobei unter seinem linken Arme die Balken seines Kreuzes sichtbar werden. Haar und Bart fließen in weißen, grau gestrichelten Strähnen herab; über dem lackroten Unterkleide, das ein Riemen umgürtet, liegt ein dunkelgrüner Mantel. Grüner, üppiger Rasen bedeckt den Boden, belebt mit einer Fülle zierlich gedif-

telten Blattwerkes von Blümchen und Halmen. Die Pinselführung ist eine sorgsam vertreibende, mit braunen, ziemlich kräftigen Schatten. Die wenigen Lokalfarben, einige Töne von Rot, dann Grün und Dunkelblau, sind ernst und voll, das Lackrot sogar sehr frisch und feurig. Die Zeichnung aber ist unsicher, nur Christus und Augustinus stehen fest auf den Beinen, während die anderen Gestalten im Nachklange an die spätgotische geschweifte Linie sich wankend zurückbiegen. Neben überzierliche Handbewegungen, wie Augustins gestreckter kleiner Finger, kommen die krüppelhaften, aber gleichfalls aus mißverstandener Eleganz hervorgegangenen Fußbildungen. Den ziemlich einförmigen Gesichtstypus kennzeichnen große und dicke, manchmal stark gekrümmte Nasen mit zwei harten, senkrechten Falten an der Wurzel zwischen den Brauen, große, braune Rundaugen mit schweren Lidern, von welchen besonders die unteren rund und stark beschattet hervortreten, breite Lippen, die manchmal fletschend die Zähne entblößen, wobei die Unterlippe in leichtem Bogen emporgezogen wird.

Aldenhoven weist das Bild einem Lütticher Meister von der Mitte des XV. Jahrh. zu, der nach Köln ausgewandert sei. Firmenich-Richartz bezeichnet den Urheber im Düsseldorfer Kataloge als „Meister von Lüttich um die Mitte des XV. Jahrh.", während Scheibler, der das Bild schon in den 80er Jahren auf einer Auktion in Berlin gesehen hatte, damals einige Beziehungen zum Kölner Meister der Verherrlichung feststellte, im ganzen jedoch des unbekannten Künstlers Art altertümlicher fand. Diese Ansicht hat er auch mir gegenüber bei Besuchen des Aachener Museums und bei seiner Besprechung der Altdeutschen und Altniederländer der Düsseldorfer Ausstellung im »Repertorium f. K.« 1904, S. 529 aufrecht gehalten. Aldenhoven erklärt die Beziehungen zu dem genannten kölnischen Meister aus dem Umstande, daß dieser seine Lehrlingsjahre in Lüttich zugebracht habe.[1] Vielleicht mit dem in Aachen geborenen Goedart Butgyn identisch, könnte er sehr wohl in seinen frühen Wanderjahren in der benachbarten Bischofsstadt Halt gemacht haben, die mit Aachen politisch und religiös aufs innigste verbunden, auch die Interessen des Handels und Gewerbfleißes mit der alten Kaiserstadt teilte. Die künstlerischen Beziehungen zwischen beiden Städten reichten bis in die Tage der Dinandiers hinauf und waren stärker als die zwischen Aachen und Köln. Um 1460 kam Goedart von Lüttich oder Aachen aus nach Köln, wo er im Anschlusse an Stephan Lochner sein Künstlertum in vollem Glanze zu entfalten begann und die zweite fruchtbarere Hälfte seines Lebens zubrachte. Auf seinem Hauptbilde, der Verherrlichung Mariens im Kölner Museum, hat er im Hintergrunde die Maaß zwischen Namur und Dinant mit ihren phantastisch zerklüfteten Felsufern dargestellt, etwa so, wie sie später der aus Dinant gebürtige Patinir und Herri Bles, der Sohn des gewerbefleißigen Städtchens Bouvignes, schilderten, aber auch der unbekannte Maler des Aachener Bildes auf der Glaskugel in Christi Hand. Aldenhoven hält sie für eine Rheinlandschaft, ein Irrtum, der bei der Kleinheit der Darstellung leicht erklärlich ist, unter der Lupe jedoch sofort verschwindet. Diese Glaskugel ist kein spielender Einfall des Künstlers, eigentlich auch gar keine Vollkugel, sondern ein starker Konvexspiegel und als solcher ein unentbehrliches Requisit für perspektivische Darstellungen. Sie hat denselben Zweck wie die in runde oder achteckige Rahmen gefaßten Konvexspiegel, die nicht selten auf flandrischen Bildern an der Wand hängen und den ganzen Innenraum, auch die darin befindlichen Menschen von der Rückseite verkleinert wiedergeben. Jan van Eyck brachte einen solchen Spiegel im Hintergrunde seines Bildnisses des Ehepaares Arnolfini an und wiederholte in ihm das ganze idyllische Interieur in kleinstem Maßstabe. Petrus Cristus gibt ihn auf seinem Bilde in der Galerie des Barons von Oppenheim in Köln dem heiligen Goldschmiede Eligius als ein Stück seines Handwerkszeuges. Joseph Kern stellt in seiner Dissertation über die Perspektive der Eycks eine Reihe solcher Abbildungen zusammen.[2]) Die Spiegel dienten den Malern zum Zusammenfassen von Raumdarstellungen, von Wohnräumen, Architekturen und Landschaften, und ersparten ihnen langwierige und langweilige geometrische Konstruktionen, auch dann noch, als die Gesetze der Linienperspektive schon festgelegt und jedem zugänglich waren. Ein Künstler wird wohl gewöhnlich lieber das Spiegelbild frei auf die Leinwand übertragen, als mit Richtscheid und Zirkel gewirtschaftet haben.

[1]) Aldenhoven, »Geschichte der Kölner Malerschule«, S. 197, Anm. 332.

[2]) Joseph Kern, »Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule«, Leipzig 1904, S. 27 f.

Außer der Landschaft enthalten auch die Typen auf dem Gemälde der Verherrlichung Elemente, die sowohl der kölnischen, wie der flandrischen Schule fremd sind: längliche Köpfe mit großen, runden Augen, die leicht verblüfft dreinschauen können, hochgespannte Brauen, dicke Nasen mit rundem Knorpel, die weiche, im Bogen emporgezogene Unterlippe und vorspringendes Kinn. In der Farbe tritt an die Stelle der reichen Lochnerschen Palette mit ihren feurigen Tönen und zarten Mischfarben eine ernste und nüchterne Stimmung, Blau vom kühlen Blaugrau bis zu tiefem Indigo, Rot von Zinnober bis zu dunklem, bräunlichem Lack. Für die Annahme, daß diese Elemente wallonischen Ursprunges sind, haben wir vorläufig nur einen Kronzeugen, ein Altarbild in St. Paul, der Kathedrale von Lüttich, das einzige Werk der Lütticher Schule, das mit Sicherheit in die Mitte des XV. Jahrh. versetzt werden kann. J. Helbig hat es in seinem Buche über die Lütticher Malerei abgebildet und beschrieben, eine andere, bessere Reproduktion bringt das große Werk Max J. Friedländers über die Brügger Ausstellung von 1903.[3]) Es ist ein Andachtsbild in steifen, konventionellen Formen. In der Mitte sitzt Maria auf einem reichen spätgotischen Throne, dessen Rücklehne von einem schwarz-goldenen Brokatstoffe gebildet wird, und reicht dem Kinde einen Schmetterling zum Spiele dar. Eine Gruppe kleiner Engel schwebt teils singend, teils sie bekrönend über ihr. Zu beiden Seiten stehen die Apostelfürsten, vor ihnen kniet einerseits Magdalena, andererseits der Stifter, Peter van der Meulen, Dechant von St. Paul, dessen Todesjahr 1459, zugleich das Datum der Stiftung, auf dem Bilde angegeben ist. Den Hintergrund bildet auch hier noch Gold, belebt durch ein nüchternes schwarzes Gittermuster. In den Lokalfarben überwiegt Dunkelrot, Lackrot, Braun, Grün, Blaugrau und Dunkelblau. Das von Aldenhoven beobachtete dunkle Blaugrün ist nicht beabsichtigt, sondern auf eine chemische Veränderung von Dunkelblau zurückzuführen. Ebenso wie die Farben stimmen im allgemeinen auch die Typen mit der Kölner Verherrlichung überein: Marias länglich ovaler Gesichtsschnitt mit den braunen Rundaugen, den braunen Schatten, dem braunen, hellgestrichelten Haar, die langen, hageren Glieder des Kindes und die Form der Nasen und Lippen u. a. Abweichungen sind ja in der Zeichnung ganz offenkundig, aber sie liegen weniger im Stil als in der Qualität, ganz abgesehen von den gewaltigen Fortschritten in der Komposition. Helbig will die Lütticher Madonna wegen der Schwäche der Zeichnung nicht einmal ein Werk zweiten Ranges nennen, Friedländer bezeichnet sie als derb und provinziell zurückgeblieben. In der Tat macht sie in ihrer ganz schematischen Haltung den Eindruck, als ob sie vor den Brüdern van Eyck gemalt wäre, denn man merkt kaum etwas von Naturstudium und Individualisierung. Der Stifter und die Heiligen sind über einen Leisten geschlagen.

Das Kunstleben Lüttichs, der Hauptstadt des Wallonenlandes, war im XV. Jahrh. im Vergleiche zu den flämischen Gebieten sehr dürftig. Aus archivalischen Quellen erfährt man nur einen Künstlernamen, den des Meisters Antoine, der für mehrere Kirchen Lüttichs und Namurs arbeitete und wahrscheinlich auch das Gemälde der Ausgrabung der Leiche des hl. Hubertus schuf, das sich in der Londoner Nationalgalerie befindet. Die wallonischen Gesichtszüge, sowie die treue Wiedergabe der Lokalität, der Kirche von St. Peter in Lüttich, lassen an dem Lütticher Ursprunge dieses Bildes nicht zweifeln.[4]) Die Vermutung, daß von Antoine, dem einzigen bedeutenderen Maler der Zeit, auch das Votivbild van der Meulens in St. Paul herrühre, liegt nahe. Er war vielleicht der Lehrer des Aacheners Goedart Butgyn, der das Aachener Bild zu einer Zeit malte, als er noch ganz unter dem Einflusse jenes unbedeutenden Meisters stand, kurz vor seiner Übersiedelung nach Köln etwa. Darauf deutet die nahe Verwandtschaft in den Typen und im Kolorit, welches freilich weniger reich ist als das seines Lehrers. Während einerseits die Maaßlandschaft in der Weltkugel Christi seinen Aufenthalt in der Maaßgegend beweist, deutet andererseits die Darstellung eines so spezifisch niederrheinischen, in der Kunst der Niederlande unbekannten Volksheiligen wie des St. Quirinus von Neuß auf die niederrheinische Abstammung des Künstlers.

Godesberg. A. Kisa.

[3]) J. Helbig, »Hist. de la peinture au pays de Liège«, 1873, Seite 81 mit Tafel in Heliogravure. — Max J. Friedländer, »Ausstellungswerk«, Tafel 5 und »Repert. f. K.« 1903, Seite 4.

[4]) Mit dem Meister Antoine beschäftigt sich Pinchart im »Messager des sciences hist.« 1861, S. 85 und 1868, S. 313. — Vergl. auch Ernst Förster, »Denkm.« II, S. 82.

Die neue Pfarrkirche zu Mettlach.

(Mit 5 Abbildungen.)



In dem schönen Saartale, in welchem die Industrie heute vielfach die Ursache zu einer starken Bevölkerungszunahme bildet, ist in dem letzten Jahrzehnt eine große Zahl von neuen Kirchen entstanden, so auch in Mettlach. Dank dem Interesse und der Mithilfe der Familien von Boch ist die Kirche in den Jahren 1899—1903 erbaut. Dieselbe ist nicht nur einzig und allein dem Bedürfnis der Gläubigen entsprechend, wie dies, ich darf wohl sagen fast in allen Fabrikorten der Fall, wo die Arbeiter nur auf sich selbst angewiesen, und wesentliche Unterstützungen der Fabrikherren nicht zu verzeichnen sind; hier in Mettlach wurde Wert auf eine monumentale Wirkung des Gotteshauses gelegt, und so erhebt sich heute auf der halben Höhe des Berges Montclär die dreischiffige basilikale Anlage mit den 4 Türmen, weithin im Saartale sichtbar, ein Denkmal der Gemeinde Mettlach, dem hl. Ludwinus geweiht. Für die neue Kirche erwies sich der Platz der vorhandenen Kirche, erweitert durch den rückseitig gelegenen Pfarrgarten als der geeignetste. Diese Baustelle zwang die Gemeinde jedoch, zwei Bauperioden für die Errichtung der Kirche vorzusehen. Nachdem der Chor der alten Kirche im Jahre 1899 abgetragen war, konnte der Chor der neuen Kirche nebst den vier, dem Chore zunächst liegenden Jochen des Langhauses errichtet werden. Nach erfolgtem Umzug zur neuen Kirche und Abbruch des alten Langhauses konnten im Jahre 1901 das fehlende Langhausjoch mit den kräftigen Westtürmen errichtet werden. Der schöne Sandstein, aus den auf der Südseite des Berges gelegenen Brüchen entnommen, bildet die Architekturen, während die Mauerflächen, in hellem Kalkmörtel verputzt, die Wirkung der Architektur heben und das Gesamtbild beleben.

Abb. 1.

Die Architektur, in ihren Motiven wechselnd, ist angelehnt an die schönen Vorbilder der romanischen Blütezeit aus Mosel- und Rheingegend.

Zur Erläuterung des nebenstehenden Grundrisses (Abbildung 1) der Kirche sei erwähnt, dass der Anbau auf der Nordseite, gegenüber der Sakristei, die Loge der Familien von Boch bildet, die, um mehrere Stufen höher als der Chor gelegen, von diesem durch eine interessante

Bogenstellung abgeschlossen und andererseits durch einen Verbindungsgang mit der Kirche verbunden ist.

Die ganze Länge der Kirche beträgt 50 *m*, im Äusseren gemessen, und 45 *m* Länge im Inneren, wovon der Chor 14 *m* beansprucht. Die Breite im Inneren beträgt 20,20 *m* bei einer lichten Weite des Mittelschiffes von 8,60 *m*.

Die Fläche des Laienraumes mißt 575 *qm*, und ist bestimmt, die Einwohner von Mettlach und Keuchingen (zus. 3215) aufzunehmen.

Vorbildern entnommen. In ruhiger Farbenwirkung: weißgrau und braunschwarz in immer wechselnden Musterungen präsentiert sich der Boden recht ruhig und stilgerecht (Abb. 3 und 4). Der hohe Chor ist provisorisch mit mehrfarbigen Platten belegt und soll später durch einen Mosaikboden ersetzt werden. Die Altarpodien der drei Altäre jedoch sowie die Wandfelder über dem Muttergottesaltar (Abb. 2 und 4) und die Pfeilerlisenen in den Nebenschiffen haben den Glasmosaikschmuck, Meisterwerke in Technik und in koloristischer Wir-



Abb. 2.



Abb. 3.

Die Höhe der Westtürme (Abb. 5) beträgt 39 *m*, die der Chorflankentürmchen 25,50 *m*; die lichte Höhe des Mittelschiffes beträgt 14,80, die der Nebenschiffe 6,80 *m*.

Die Baukosten betragen: 221,463,17 Mk. für den Rohbau, für die bis jetzt fertiggestellte Ausstattung 90,932,32 Mk., für Wegebauten, Erdbewegungen etc. 9,598,12 Mk., in Summa somit 321,993,61 Mk.

Die Familie von Boch plant eine reiche Ausstattung der Kirche mit Mosaiken und Wandplatten, und ist teilweise mit dieser Ausschmückung bereits begonnen.

Der Fußboden in der Kirche ist mit Platten aus der Mettlacher Mosaikfabrik belegt, die reliefierten Einlagen sind alten romanischen

kung, bereits erhalten. Auf den Hochschiffwänden ist in Mosaiken eine Darstellung des Lebens des hl. Ludwinus geplant; für die Stirn des Triumphbogens und die Chorgewölbe sind ebenfalls entsprechende Darstellungen vorgesehen.

Herrliche Glasfenster aus dem Atelier des Glasmalers Martin (Wiesbaden), die sich durch stilstrenge, farbenfreudige und originelle Komposition wie durch feurige Lichtwirkung auszeichnen, sind bereits eingesetzt, und ist derselbe Künstler auch mit der Komposition der Glasmosaiken betraut, wodurch eine einheitliche Ausbildung des Innenraumes in koloristischem und stilistischem Sinne gesichert ist.

Die Altäre und die Kanzel sind in Sandstein ausgeführt und der figurale Schmuck von dem Bildhauer Iven in Cöln, während die Mosaiken wiederum der Mettlacher Fabrik der Firma Villeroy & Boch entstammen. Die Stirnseite der Hochaltarmensa zeigt ein Fabrikat der Merziger Fabrik, es sind dies Reliefplatten in reicher Vergoldung. Die Aufbauten sind ganz vergoldet und unter reichlicher Verwendung von Bronze, Marmor, Glasgestein etc. angefertigt.

Die Stationsumrahmungen, beim Rohbau der Kirche bereits vorgesehen, schmücken die



Abb. 4.

Tragpfeiler der Kirche, jedoch sind die Stationen selbst noch nicht fertig gestellt.

Elektrisches Licht, chorseitig an den Langhauspfeilern angebracht, gibt der Kirche eine ruhige Beleuchtung, die in keiner Weise die Besucher blendet, dagegen die tägliche wie die festtägliche Beleuchtung des Chores desto wirkungsvoller hervortreten läßt.

Daß diese Kirche so gut gelungen ist in ihrer Ausbildung und Ausstattung, ist, nächst der Opferwilligkeit der Mettlacher und Keuchinger Einwohner und der Familie von Boch, dem Umstande zu danken, daß die künstlerische Ausstattung möglichst wenigen, aber kunstgeschulten Meistern übertragen wurde, und ich möchte diese Gelegenheit, wo ich mich über eines meiner Werke ausspreche, nicht vorübergehen lassen, ohne die Bauherren davor zu warnen, die Ausstattung ihrer Kirchen zu verzetteln; 7 Glasmaler, 3 Altarbauer, 4 Bildhauer, mehrere Kunstschreiner, womöglich der Oberleitung des Architekten entzogen, können keine einheitliche Wirkung erzielen, selbst wenn sie dem Architekten unterstellt sind; und was ist's, was das Volk so sehr bei solchen einheitlich ausgeführten Kirchen anmutet, ohne daß es sich Rechenschaft zu geben weiß? Es ist die einheitliche



Abb. 5.

Auffassung dessen was wir sehen, es ist die Verwirklichung des Einheitlichen, welches unsere Kirche, unseren Glauben durchweht, und welches sich dem Besucher aufdrängen soll beim Besuch der Kirche und ihn zur Andacht stimmen muß. Selbst die schlichteste Kirche, in dieser Weise ausgeführt, wird ihren Eindruck auf die Gläubigen nicht verfehlen, und es ist doch die wichtigste Aufgabe für den Kirchenbaumeister, mit seinem Bauwerk auf das Gemüt des Beschauers einzuwirken und ihn vorzubereiten durch monumentale Bildung des Bauwerkes auf die Heiligkeit der Wohnungen unseres Heilandes auf Erden.

Mainz. Ludwig Becker.

Ein Rückblick auf die „moderne Kunst"

in der internationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf 1904.

V. (Schluß.)



Aus der vorstehenden Darlegung wird man nun zweifellos erkannt haben, daß die Lage eine äußerst ernste ist, und daß schleunige Abhülfe not tut! Was soll und muß aber nun geschehen?

Die Antwort ist nicht leicht, und zwar deshalb, weil die nötigen Vorbedingungen zu einem erfolgverheißenden Ausbau zur Stunde ganz und gar fehlen. Hier bleibt daher nichts anderes übrig, als von Grund aus neu aufzubauen; je eher aber Schritte zur Umkehr getan werden, um so schneller wird ein dauerverheißender Aufschwung möglich werden! Denn:

> „War es immer wie jetzt? Ich kann das Geschlecht nicht begreifen.
> Nur das Alter ist jung, ach! und die Jugend ist alt."

ein Wort Schillers, welches auch auf die »jetzige Generation« paßt.

Und wem die Erkenntnis noch nicht zuteil geworden sein sollte, wer noch nicht erkannt, was ihm frommt, was ihm zu tun verblieben ist, der beachte doch, was Schiller in dem Epigramme: „Der Schlüssel" gesagt:

> „Willst du dich selber erkennen, so sieh', wie die andern es treiben,
> Willst du die andern verstehn, blick' in dein eigenes Herz."

Man schaue daher nur um sich und sehe zu, welchen Weg jene genommen haben, die wir in unseren kunstgeschichtlichen Werken gefeiert finden, deren Bildnisse oder Werke wir zu unauslöschlicher, fortgesetzter Erinnerung an den Wänden unserer Aulen, an den Ehrenplätzen unserer Versammlungssäle und zum Schmucke der öffentlichen Plätze unserer Städte finden. Die Um- und Rückschau ist das erste und nächste, was uns zu tun bleibt, eben weil wir dadurch unweigerlich zu weiteren vergleichenden Gegenüberstellungen alter und neuer Kunst gezwungen werden. Geschieht dies, dann werden wir uns bald bewußt werden, daß der älteren und ältesten Meister Ziel auch unser Ziel in der Kunst wieder werden muß; daß alsdann aber neben der hohen und höchsten Kunst — die dem Preise der Götter und der Ehre des Vaterlandes galt — auch die bescheidener auftretenden, das gewöhnliche Leben zu verschönern bestimmten Künste eine ihrer Stellung entsprechende Vertiefung wie eine dem Gegenstande angemessene, der Illusion sich nähernde Ausführung zu erstreben haben, was sich jedoch als eine ganz naturgemäß vollziehende Entwicklung zeigen wird.

In Betrachtung der ‚alten Kunst' fällt uns eines sofort auf, was ‚die Modernen' — merkwürdiger Weise — für vollständig unvereinbar halten, das ist jene wohltuende Verbindung von ‚Freiheit und Ordnung'. Denn wir begegnen im Altertume einer Freiheit, die erst im Bereiche der ‚goldenen Flur des Olympos' ihr Ziel und Ende in Verewigung des Ewigen fand. Wir begegnen daneben einer ‚Ordnung', die, weil sie eine gottgesetzte, daher auch eine notwendige, eine natürliche ist, so auch von Schiller als eine heilige, eine segensreiche, als eine himmelentstammte begrüßt wird. — Durch Plato erfahren wir aber deutlich und eingehend, weshalb die Kunst ihrer bedarf, denn sie ist es eben, welche die Wohlanständigkeit bewahrt, die die reinere Geschmacksbildung fördert, den Sinn für das Schöne und die Tugend belebt, und daß sie es ist, die dauernde Feindschaft gegen das Häßliche und das Laster einflößt. (Politik 401,d—402,a.) „Weil ferner jede Kunstäußerung, vernehmen wir weiter Plato, sich auf Charaktergüte gründen soll, so müssen nicht nur die Dichter gezwungen werden, gute Charaktere darzustellen, sondern auch die übrigen Künstler sind davon zurückzuhalten, schlechte Sitten, ein ausgelassenes, unedles und unanständiges Wesen in Bildern belebter Geschöpfe oder in Gebäuden oder in irgend einem Kunstprodukte auszudrücken, damit aus allem der Geist des Schönen und des Verständigen die Jugend anwehe und ihr Nahrung gewähre." (Pol. III, 401.) Dabei darf den Vergnügungen und Leidenschaften — mit wenigen Ausnahmen — nicht nachgegeben werden, „denn die Regelung erfolgt nicht nach dem sinnlichen Wohlgefallen der Menge .... sondern nur nach der Freude der Besten, ... der durch Erziehung und Tugend Hervorragenden," (Gesetze II, 658c), um

jede Ausartung und um schon jede hieraus hervorgehende Gewöhnung an schlechte Formen zu verhüten, wie wir auch bei Friedr. Cramer: »Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Altertume«, (Elberfeld, 1838), Bd. II, S. 379 lesen.

So erklärt es sich, daß wir nirgendwo in der hellenischen Kunst beengendem Zwange, der uns verletzen könnte, wohl aber fortreißender Begeisterung bei Künstlern und Volk begegnen. Denn vom hohen Götterideal herab bis zum letzten der atmenden Wesen fand alles und jedes — ja bis hin zur kleinen Zikade,[47]) der einsamkeitliebenden Grille, der Musen und Nymphen Geleiterin,[47a]) — künstlerische Verwertung; hier schuf im Geiste Platos die Kunst Gebilde, die, wie sie durch Geist und technische Vollendung ausgezeichnet, einerseits den darstellenden Künstlern zur Ehre gereichten, so andererseits wiederum der Dichter Ruhm wurden.

Darum ist ‚Ordnung' in der freien Kunst nicht etwa Hemmung des künstlerischen Fluges, sondern Göttergunst und Götterwille!

Sehen wir deshalb einmal näher zu, oder suchen wir zu vernehmen, wie es die Alten gemacht haben, deren unschätzbare, die Götter ehrenden Werke der Hallen und Prunkräume unserer Großen unentbehrliche Zierde geworden, die der Museen aller gebildeten Nationen Stolz und Schmuck sind und die in den Sälen und Korridoren unserer Akademien zu fortgesetztem Gedenken und unablässigem Studium Aufstellung gefunden haben. Denn ‚Kampf und Sieg unter Zeus' Obhut', das war der Grundgedanke, welcher in der künstlerischen Ausstattung des Tempels zu Olympia, sagte in seiner Rede am 10. Januar 1852 im wissenschaftlichen Verein Ernst Curtius, lebendig hervortrat. Und in Betrachtung des Phidias'schen Werkes schließt der Genannte mit dem Worte: „So hatte die Kunst ihr ganzes Füllhorn erfinderischer Pracht über den Thron ausgeschüttet, auf daß er würdig werde, den Fürsten der Götter zu tragen". — Von dem Bilde selbst, dessen erhabener Schöne wir schon gedacht, in dem der Hellene den Zeus gegenwärtig schaute und das vor dem Tode nicht erblickt zu haben beinahe als ein solches Unglück betrachtet wurde, wie in die Mysterien uneingeweiht zu sterben,[48]) von diesem Bilde sagt Philippos von Thessalonike:

„Nieder zur Erd' ist gekommen der Gott, sein Bild dir zu zeigen,
Pheidias, oder du selbst gingest zu sehen den Gott."
(Griech. Anthol., Bd. VII, XXXI.)

Treffend charakterisiert auch Julius Braun die Götterideale bei Besprechung des auf Melos gefundenen Venusbildes: „. . . Es gilt einen Leib, der wie die Rumpfe aus den Giebelfeldern des Parthenon über menschliche Schwäche erhaben und mit wunderbarer Lebenskraft zur Unsterblichkeit ausgestattet ist. . . . Diese Göttin . . . der Menschheit entrückt . . . bemerkt gar nicht, daß es Menschen gibt, . . . sie sieht nur sich selbst und die gebieterische Kraft ihres unvergänglichen Leibes. . . . Wer dieses Meisterwerk geschaffen, wissen wir nicht . . . überzeugender als alles ist der unverkennbare Geist des Phidias in der Großheit und sicheren Klarheit der Figur. Während später jenes Weltwunder des Praxiteles den sinnlichen Reiz durch einen gewissen Schleier der Unschuld wirken läßt und die berühmtesten Werke seiner Nacheiferer noch gröbere Motive wählen, haben wir hier noch ein Werk, das beides verschmäht — eine wahrhaftige Göttin". (»Gesch. d. Kunst in ihrem Entwicklungsgang etc.« II. Bd., 2. Aufl. — Wiesbaden, 1873 — S. 596 u. w.) Und was selbst diesen großen Werken als Besonderes angehört, was den besten Werken der Hellenen jenen Zauber, das Unwiderstehliche gab, das war die Grazie. Treffend drückt dies in einem Epigramm ein Unbekannter aus:

„Drei sind Chariten es; doch du, zu den Dreien die Eine,
Wurdest geboren, damit Charis den Chariten sei."
(Griech. Anthol., Bd. IX, LXXV.)

---

[47]) Man erinnere sich hierfür nur der trefflichen Epigramme der Griech. Anthologie.

[47a]) Hier wollen wir, mit dem Grafen Stolberg zu sprechen, der Reizung nicht widerstehen und an das Liedchen von Anakreon: »An eine Grille« erinnern:

„Selig preis' ich dich Cicade,
. . . .
Wirst geehret von den Menschen,
Als des Sommers süßer Bote.
Und es lieben dich die Musen,
Ja es liebet Φοῖβος selbst dich,
Der dir gab die hellen Töne
. . . . . , . ."

(Bd. II, S. 235 des auf der Schlußseite benannten Werkes.) —

[48]) K. O. Müller »Handbuch der Archäologie der Kunst« (Breslau, 1835), S. 100.

Neben der „Grazie“ und der Charitinnen Gaben, welche Aglaja, die Liebliche — der Glanz, die lichte Erscheinung des Schönen, — Euphrosine, die Wohlgesinnte, — die Heiterkeit, welche die Schönheit in sich trägt und weckt, — und Thalia, die Blühende, — die Kraft und Fülle der Freude, — (Hes. Theog. 907—911) verliehen, müssen wir aber zur Ehre und zu vollerem Verständnisse der griechischen Kunst eines Epigrammes des Theokrit (Mitte des III. Jahrh. v. Chr.) gedenken, das heute um so wertvoller ist, weil es fürder manchen davor bewahren könnte, so niedrig, wie bisher oft geschehen, von den in griechischem Geiste geschaffenen Werken zu denken.

Das Epigramm „auf eine Statue der Aphrodite Urania“ erklärt der Übersetzer, Dr. Friedr. Zimmermann (Stuttgart, 1856): „Die züchtige Chrysogona selbst hat die Statue geweiht. — Hier ist die himmlische Aphrodite, in scharfen Kontrast mit der gemeinen gestellt und als Göttin der reinen, treuen, ernsten Liebe aufgefaßt, mit besonderem Bezug auf eheliche Tugend und eheliches Glück“.

„Hier steht Kypris, die niedrige nicht. Hold mache die Göttin,
Himmlisch sie nennend: das Bild weihte Chrysogona keusch
In des Amphikles Hause, mit dem sie Kinder und Leben
Hatte gemein; und dem Paar mehrte sich immer das Glück,
Weil sie bei dir anfingen, Erhabene; denn von der Sorge
Für Unsterbliche kommt Sterblichen größeres Heil.“ — (Epig. 13.)

Doch dem Preise der Götter folgte ‚die Ehre des Vaterlandes‘. In unzählbaren Werken verewigten mit den Dichtern die Künstler Hellas’ ihre großen Männer, ihre Staatsmänner, ihre Helden, ihre Weisen und die Erzieher des Volkes! —

Doch auch zur Verschönerung des Lebens diente die Kunst dem Hellenen. Nichts blieb hier ausgeschlossen, alles fand Darstellung, sofern es gut und schön war. Schlachtenbilder zur Erinnerung an die Großtaten seiner Ahnen oder noch Mitlebenden, Jagdszenen monumentalen Stiles, heroische Landschaften und Seestücke, dekorative Prospekte und reizvolle Idyllen, satyrische Scherze und geistsprühende Humoresken dienten Alt und Jung zur Belebung und Belehrung. Auch das Tierstück fehlte nicht, und welche Vollendung eben darin erreicht worden ist, sagen uns schon die Schlußzeilen eines Epigramms des Philippos von Thessalonike auf „ein Roß des Lysippos“:

. . . .
So wird, Lysippos, unversehns dein Werk sogar
Vielleicht entlaufen, da die Kunst ihm Atem gab.“

Auch sei eines Werkes des Myron von Eleutherae gedacht, welcher mit Phidias und Polyklet ein Schüler des Ageladas war; sein Werk: „die Kuh“, wurde, wie Brunn sagt, trotz der vielseitigen hervorragenden Tätigkeit des Meisters gleichsam das Symbol seines Ruhmes; für die Vorzüglichkeit des Werkes ist gewiß der Umstand bezeichnend, daß dasselbe eine ganze Folge geistvoller Epigramme hervorgerufen. Für uns ist das eben darauf beruhende Schlußurteil Brunn’s (Gesch. d. Griech. Künstler, Stuttgart, 1889, II. Aufl., Bd. I, S. 258), daß auch das physische, animalische Leben rein von der idealen Seite erfaßt und dargestellt werden kann und tatsächlich in der griechischen Kunst zum Ideal erhoben worden, gewiß besonderer Beachtung wert. — Cicero sah dies Werk des Myron, was hier nicht ungesagt bleiben darf, noch auf der Pnyx zu Athen; Procop. (de bello Gothico IV, 21), fand es im Friedenstempel zu Rom.

Hinter den Werken des großen Toreuten blieben die Maler aber nicht zurück, wie allein schon die Beschreibung jener Gemälde bestätigt, welche Philostratus der Ältere einst zu Neapel sah. Schon einleitend bemerkt er, nachdem er sich über die verschiedenen Arten der Künste: die Darstellungen in Erz, Marmor und Elfenbein geäußert, „die Malerei hat es dagegen mit Farben zu tun“ . . . und sie weiß mit diesem einzigen Mittel viel mehr anzufangen, als die andere Kunst mit den vielen.“ Dazu sehen wir aus den derzeitigen Gemäldebeschreibungen, daß die Malerei von dem ihr gebotenen Mittel den denkbar umfassendsten Gebrauch gemacht hat. Mit Rücksicht auf die vorzügliche Darstellung selbst der niedereren Tiere sei nur auf das Bild: „Die Sümpfe“ (b. Philostr. B. I, 9) besonders verwiesen.

Neben diesen Werken fehlten dann auch nicht: das Bildnis, das Genrebild und das Stillleben; und was unsern ‚Modernen‘ so sehr fehlt, das besaßen alle im höchsten Grade! Streitet in ersterer Kunstgattung, der religiös-historischen Kunst, stets die Großartigkeit der Auffassung mit zu Bewunderung fortreißender Vollendung, so sind es in der weiterhin er-

wähnten Bildgattung hinwiederum Liebreiz und Anmut, welche mit der gleichsam fast zur Begrüßung forttäuschenden Ähnlichkeit um den Vorzug ringen. Jene Bilder aber, welche uns Szenen des gewöhnlichen Lebens zeigen und unser Heim heimisch zu machen bestimmt sind, dienten im Altertume wahrhaft ihrem Zwecke. Auch sie sind tadellos in ihrer Vollendung und dazu in einer Weise durchgeistigt, daß es beim Beschauer nicht etwa nur bei flüchtigem Besehen blieb, sondern zu einem Durchleben der Szene führte. Deshalb wird es bei der Bedeutung und dem Umfange der heutigen Genrebild-Malerei angebracht erscheinen und gewiß recht ersprießlich sein, wenn auch nur durch einen einzigen Hinweis, darin der Alten Denkart deutlich zu machen und gleichzeitig zu zeigen, daß sich die Menschen — trotz zweier Jahrtausende — in ihrem innersten Empfinden und Verlangen vollständig gleich geblieben sind.

Die zu besprechende Szene gehört dazu dem noch stets gern bearbeiteten sogenannten „Arme-Leut'-Motiv" an!

Theokrit führt uns in seiner 21. Idylle in die Hütte zweier armen, vereinsamten Männer, ihres Gewerbes Fischer. Der Gegenstand bietet hiernach scheinbar nichts Verlockendes, auch nicht einmal etwas Anziehendes scheint er an sich zu haben; doch welche Fülle feinster psychologischer Beobachtung, welche sinnige einfache Schönheit zeigt sich in diesem, bis in die kleinste Einzelheit vollendeten Bilde. — Kummer und Sorgen weckten beide Männer schon vor des Tages Anbruch. Zu früh noch, schon an die Arbeit zu gehen, tauschen sie vertraut ihre Gedanken: ihr Hoffen und ihr Fürchten; — hatte doch gleiches Geschick sie genähert, gleiche Not sie aufs innigste verbunden. Und wie heute noch der im Wüstensand sorgvoll Entschlummerte sich in beseligendem Traume zum erfrischenden Quell in schattiger Oase niederbeugt, so hatte auch dem einen der Armen: vom Golde geträumt. Den enttäuscht und in Sorgen Erwachten tröstet dann mit trefflichen Worten der Genosse, ihn mit gesundem Menschenverstande, nicht ohne Anflug erheiternden Scherzes zum realen Leben zurückführend. — Und wir, die wir's lesen, fühlen uns nicht nur mit dem herben Geschick dieser Männer versöhnt, sind vielmehr entzückt von der geistvollen Behandlung des Stoffes und der so tröstlichen Entwickelung und Lösung der geschilderten Szene.

Dieses den Künstler doppelt beglückende reiche Bild armen Lebens befriedigt nicht nur durch seine vielen offenen und versteckten Feinheiten wie durch seinen so poetisch gehaltenen traumhaften Hintergrund, sondern es erhält gerade für ihn durch den Umstand besonderen Wert, daß es so lehrreich ist. Zeigt es uns ja, wie solche Motive zu behandeln, wie sie im einzelnen zu gestalten, zu beleben und wie sie zu vergeistigen sind, damit auch Geringeres zu Höherem erhoben werde. Muß doch ein jeglich Buch oder Bild, soll's dauern, soll's leben — sagt Lucian — Geist haben! — Lehrreich nennen wir das Bild aber noch besonders deshalb, weil es gerade für uns eine so wichtige Mahnung in sich schließt, denn da es unweigerlich zu vergleichen drängt, nötigt es uns in freundlich zwingender Weise zur Um- und Rückschau; zu dem also, was stets geschehen ist und worauf auch wir angewiesen bleiben werden! — Anders zwar denken noch leider die „Modernen", die in unglaublicher Verblendung, ohne alle Achtung, sonder Ehrfurcht und Scheu allem Hergebrachten feind, nur in uneingeschränktester, zügelloser Freiheit die Möglichkeit voller künstlerischer Entwickelung zu erblicken wähnen, die, vermessen sich über jedes Gebot hinwegsetzend, nur das Selbstbestimmte — das ganz zufällig Entstandene — gelten lassen. Daß aber die Erfahrungen dahingegangener großer Perioden hervorragenden Kunstschaffens und Wissens geschlossen gegen sie zeugen, berührt sie nicht! Horaz löst dies Rätsel in den Worten:

„Kühn genug alles zu wagen, eilt das Menschengeschlecht von Frevel zu Frevel."

Der verwegene Sohn des Japetus brachte durch schädlichen Betrug den Völkern das Feuer zu. Seitdem aber das Feuer den himmlischen Wohnungen entwendet wurde, lagerte sich Auszehrung und ein unbekanntes Heer von Seuchen auf die Erde."

(B. I, Od. III, V. 25 u. w.)

Die Vorteile eines solchen, als notwendig erkannten Rückblickes auch nur kurz anzudeuten, ist hier unmöglich, weil eine noch so knapp behandelte Darlegung sich zu einer reichen kunstgeschichtlichen Abhandlung, die Lehrmethoden der alten Künstlerwerkstätte betreffend, gestalten müßte. Es genügt aber auch die einzige Bemerkung, solches Verlangen zu rechtfertigen, daß nur auf diesem Wege die Entwicke-

lungen und das Gewordene verständlich werden und beurteilt werden können. Dazu werden wir uns auf diesem Wege auch darüber klar werden, daß wir die fehlenden Mittel zur Ausführung zu ersetzen haben; denn mußte es uns nicht mit Scham und Entsetzen erfüllen, wenn wir aus den „Räumen der Modernen" nur einen flüchtigen Blick hinüber in jene Räume warfen, welche uns die Bilder älterer Schulen darboten? Sehen wir doch schon neuere, nicht einmal die Jahre eines Lustrums zählende Bilder gerissen, und einige schon der Ruine nicht mehr fern, wohingegen uns der Alten Werke in unveränderter Farbenpracht entgegenleuchten, die nur hin und wieder durch rohe Hände oder durch Unberufene verursachte Zerstörungen aufweisen. — Eines wollen wir aber noch bemerken, weil es bei jeder hier anzustellenden Untersuchung wichtig bleiben wird: der Gesamteindruck des modernen Schaffens — einige wenige Ausnahmen kommen nicht in Betracht — ist der herrschender Willkür, wohingegen das Schaffen der älteren Meister sich sichtlich als ein innerlich gesetzmäßiges darstellt.

Das letztere zeigt sich auch in dem Werke, welches uns Philostratus der Ältere beschreibt (B. I, 13) und die Bezeichnung mit der Theokrit'schen Idylle: „Die Fischer" teilt.

Die gleichen Anschauungen, welche bei Behandlung des Genrebildes erkennbar geworden, blieben in den vergangenen Tagen auch beim „Stilleben" maßgebend; diente doch auch diese Bildgattung dazu, das Heim zu verschönern. Gab es eine Mißernte oder brauste zur Winterzeit der kalte Nord, so konnte sich der Besitzer des Hauses doch an den überquellenden Körben mit des Herbstes Gaben oder den taufrischen, duftenden Rosen erfreuen. — Philostratus, der durch seine feine allseitige Bildung und die bevorzugte Stellung am kaiserlichen Hofe unter Septimius Severus wohl ein zuverlässiges Kunsturteil gewonnen haben dürfte, führt uns in der Besprechung jener Galerie auf dem Posilipo hin vor einige Bilder, deren kurze Beschreibung deutlicher redet, als ein ganzes kunstgeschichtliches Werk über „die Malerei im Altertume". Folgen wir ihm! — Unter dem Titel: „Gaben" — „Xenien" — beschreibt er ein großes Stilleben mit reicher Jagdbeute, Hunden, Blumen und Früchten, ähnlich wie uns solche das XVII. u. XVIII. Jahrh. in so trefflicher Weise gebracht haben. Es ist ein Werk großartigsten Stiles und bei aller Breite der Anlage von subtiler Durchführung. — „Die Gastgeschenke" (ebend. 31), wenn auch minder groß in der Anlage, zeigen dafür aber ein solches Maß der Ausführung und eine so brillante Technik, daß sich ein etwas näherer Einblick lohnt. „. . . . Dunkle Feigen, welche von Saft triefen, sind hier auf Weinlaub aufgehäuft. Sie sind gemalt mit geplatzter Haut: und die einen geben nur durch einen kleinen Riß ihren Honig von sich, die andern sind vor Reife völlig aufgesprungen. Nahe bei ihnen liegt ein Zweig, sollte man es wohl denken? — auch nicht zwecklos und ohne Frucht: er muß vielmehr Feigen beschatten, die einen noch unreif und Spätlinge, die andern runzlicht und überreif, noch andere etwas angegangen (angefault), wobei sie die Blüte des Saftes sehen lassen. Die da oben am Zweige hat der Sperling angepickt, was auf die süßesten Feigen hinweist.

Der ganze Fußboden ist mit Nüssen beschüttet, einige mit angequetschter Außenschale, andere liegen ganz geschlossen da; andere lassen die innere Scheidewand sehen. Aber auch Birnen auf Birnen siehe da, und Äpfel auf Äpfel, ganze Haufen . . . ., alle duftend und goldreif. Ihr Rot sollte man nicht für aufgetragen halten, sondern für natürlich. Diese Gaben des Kirschbaums, diese Ernte so traubenartig im Korbe! Der Korb ist aber nicht etwa aus fremdartigen Ruten geflochten, sondern von dem Stocke selbst — aus den Weinreben geflochten. Und siehst du auf das Gebinde der Zweige und auf die daran hängenden Trauben, und wie so deutlich die Beeren, so wirst du, ich bin dess' gewiß, ein Lied auf Bacchus anstimmen, und mit „o beglückender Traubengeber" den Weinstock anreden. Man sollte die gemalten Trauben für genießbar und weinhaltig halten.

Und nun jenen, den Appetit reizenden frischen Honig auf Feigenblättern, kaum gehalten von der Wabe; er würde frisch hervorquillen, wenn man ihn abstieße. Und Käse auf dem andern Blatte, frisch gepreßt und noch nicht fest. Und die Eimer mit Milch, die nicht bloß weiß ist, sondern auch glänzt: denn von dem obenschwimmenden Fette scheint sie zu glänzen."

In seinem zweiten Buche gibt uns Philostratus in der Beschreibung der „Penelope am Webstuhle" aber ein Beispiel ‚von so zarter

und sicherer Pinselführung'[48a]), um mit Goethe (Bd. 39, S. 16, Ausgabe von 1832) zu sprechen, daß diese „Gewebe" betitelte Abhandlung — eben weil wir keine Technik mehr haben, noch das erforderliche Material besitzen! — durchaus nicht übersehen bleiben darf.

„Weil du, auf ein schön Gemälde getroffen", beginnt Philostratus, „noch ganz voll bist von dem Webstuhle der Penelope, und er dir alles dazu Gehörige zu haben scheint, einen gehörig angespannten Aufzug und Blumen unter den Fäden (wohl als Muster zur Nachahmung), und weil beinahe die Weberlade gehört wird, und Penelope unter Klagen und Tränen zerfließt, wie Homer den Schnee zerfließen läßt (Odyss. XIX, 204—209), und sie, was sie gewoben, wieder auflöst, so betrachte auch die hier nebenan webende Spinne, ob sie nicht sogar im Weben der Penelope den Rang abläuft und gar noch den Serern, deren Gewebe überfein und kaum sichtbar sind. . . . . Nun betracht' einmal die Fäden: dies Gespinst ließen sie (die Spinnen) aus dem Munde auf den Boden nieder. Der Künstler zeigt auch, wie sie an ihm niedersteigen und aufwärts klimmen. . . . . Auch Wohnungen weben sie an die Winkel an. . . . . Aber er hat uns auch das dünne Gewebe vollkommen dargestellt. Sieh' einmal: diese derbe Schnur ist an die Winkelseiten angelegt, wie ein Tau am Mastbaume. An die Schnur ist feines Gewebe angeknüpft mit vielen Kreisen ringsum. Angespannte Schlingen gehen vom größten Kreise bis zum kleinsten hindurch. . . . . An ihnen entlang schreiten die Weberinnen, wann sie die etwa locker gewordenen Fäden anziehen.

Aber sie verlangen auch Lohn für das Weben und verspeisen Fliegen, sobald sie eingesponnen sind: daher ihre Jagd der Künstler nicht vergaß. Die nämlich wird am Fuße festgehalten, die andere an der Flügelspitze; . . . . Sie zappeln noch, zu entfliehen versuchend; jedoch können sie das Gewebe weder in Unordnung bringen, noch auflösen."

Daß diese begeisterte Schilderung über die derzeitige hohe Vollendung der Malereien keine einseitige ist oder gar in das Reich der Dichtung zu verweisen sei, wollen wir aus vielen nur durch das weitere Urteil eines allgemein bekannten Mannes, des Dionysios von Halikarnassos, bestätigen. Er spricht über die „Rednergewalt des Demosthenes vermittelst seiner Schreibart", wo er p. 1114 zu dem für uns so wichtigen Fragesatze kommt: „Wenn ja Bildner und Maler, um an vergänglichen Stoffen die Kunstfertigkeit ihrer Hände zu zeigen, der bedeutenden Arbeit sich nicht entziehen wollten, selbst das feine Geäder, die Flaumfedern, die weiche Wolle an Früchten und anderes Ähnliche mit der größten Schärfe auszudrücken und hierauf ihre Kunst mühevoll zu verwenden: sollte denn nicht der Schöpfer einer politischen Rede, der durch Talent und Fleiß allen Zeitgenossen weit vorstand, irgend etwa noch so geringfügiges — wenn anders das, was zur Schönheit einer Rede beiträgt, so genannt werden darf — außer acht gelassen haben"?[49])

Wird nun dies Spiegelbild des Alten fürder das Ziel unseres Kunstbestrebens sein, dann werden die uns Nachfolgenden einst den Kunstpalast mit wesentlich anderen Gefühlen verlassen, als wir ihn verließen. Es werden dann dereinst die hier ausgestellten Werke einen ähnlichen Berichterstatter finden wie die Galerie auf dem Posilipo. — Wie immer auch die nächste Umgebung sich gestalte, den Palastbau selbst wird man dann einst um seines köstlichen Gehaltes willen auch vielleicht Pausilypä[50]) (von *παύειν λύπη*): „Kummerstillend" zu nennen nicht anstehen.

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer, Historienmaler.

[48a]) Auf die staunenswerte Pinselführung und das eine solche ermöglichende Malmaterial machte ich schon in meinen „Studien zur Geschichte der Ölfarbentechnik" (1895) aufmerksam, wo man das Erforderliche auf S. 213—216 finden wird. Weitere zahlreiche Belegstellen bieten meine „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei" (1899), und „Zur Ölmaltechnik der Alten" (1902). Zu den dort angeführten Stellen sei hier noch eines Ausspruches des hl. Augustinus gedacht, der im zehnten Buche seiner ‚Bekenntnisse' von den verschiedenen Fähigkeiten der Seele spricht und Kap. 12 vergleichweise sagt: „Ich habe Linien von geschickten Arbeitern gezogen, und so fein gesehen, daß sie Fäden eines Spinnengewebes glichen". —

[49]) Übersetzt und erläutert von Dr. Albert Gerhard Becker. (Wolfenbüttel und Leipzig 1829.) S. 134.

[50]) Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien usw. von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. (Mainz 1877.) Bd. I, S. 477.

Filetarbeiten im Kgl. Bayerischen Nationalmuseum zu München.

(Mit 4 Abbildungen.)



Filetspitzen werden seit etwa einem Jahrzehnt wieder mit großer Vorliebe zur Verzierung der Linnenparamente: der Albe, des Superpelliceums, des Rochetts, der Altartücher und der Kommunionbanktücher verwendet. In der Tat sind sie, gut gearbeitet, für diesen Zweck recht brauchbar. Namentlich können sie für Superpelliceen (Rochett) und Altartücher empfohlen werden. Für Alben und Kommunionbanktücher eignen sie sich nur, wenn sie genügend solid und dicht sind.

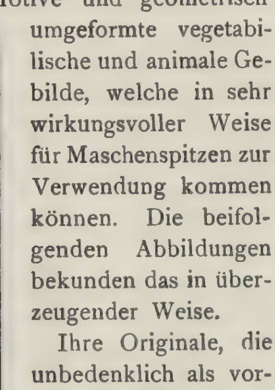
Filetspitzen werden entsprechend der Beliebtheit ihrer Verwendung heute auch von den Paramenten-Geschäften und sogen. Anstalten für christliche Kunst vielfach fertig feilgeboten. Leider gilt von solchen Spitzen nur zu oft ganz dasselbe, was überhaupt von den Erzeugnissen dieser Geschäfte gesagt werden muß. Will man sie auch nicht als Schund bezeichnen, so läßt sich doch bei weitem nicht immer sagen, daß sie ein wirklich schöner u. geeigneter Schmuck der Superpelliceen, Alben usw. seien. Ein Hauptfehler bei ihnen ist, daß die Maschen des Filets durchweg zu groß sind. Messen dieselben doch sehr gewöhnlich fast 1 *qcm*. Es liegt auf der Hand, daß in solchen Fällen die Spitze zu spinnwebartig, das Muster aber zu grob aussehen muß. Aber auch die Solidität kann bei derartigen weiten Maschen unmöglich genügend gewahrt werden. Ein weiterer Fehler besteht darin, daß zum Durchstopfen der Maschen ein zu lockerer Faden gebraucht wird. Allerdings ist richtig, daß loses Stopfgarn besser füllt als ein gedrehter Faden. Allein man braucht nur einmal die Spitze nach dem Waschen zu betrachten. Man wird dann oft zu seinem Schrecken gewahren, wie sehr die Fäden sich verschoben und wie die ehedem scheinbar dicht ausgestopften Maschen bedenkliche Lücken aufweisen, gewiß nicht zum Vorteil der Wirkung der Spitze. Ein letzter Grund, warum die Filetarbeiten, wie sie von den Geschäften angeboten werden, so wenig befriedigen, liegt in der Mangelhaftigkeit der eingestickten Muster, die sich für gewöhnlich auf Stern, Rosette und andere einfache geometrische Gebilde beschränken. Naturalistisch behandelte Motive passen allerdings für Maschenspitzen nicht; aber daraus folgt keineswegs, daß die Musterung ganz und ausschließlich in derartigen einfachen geometrischen Figuren aufzugehen habe. Es gibt ja auch passende stilisierte Motive und geometrisch umgeformte vegetabilische und animale Gebilde, welche in sehr wirkungsvoller Weise für Maschenspitzen zur Verwendung kommen können. Die beifolgenden Abbildungen bekunden das in überzeugender Weise.

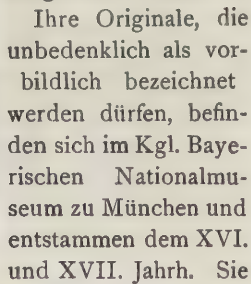


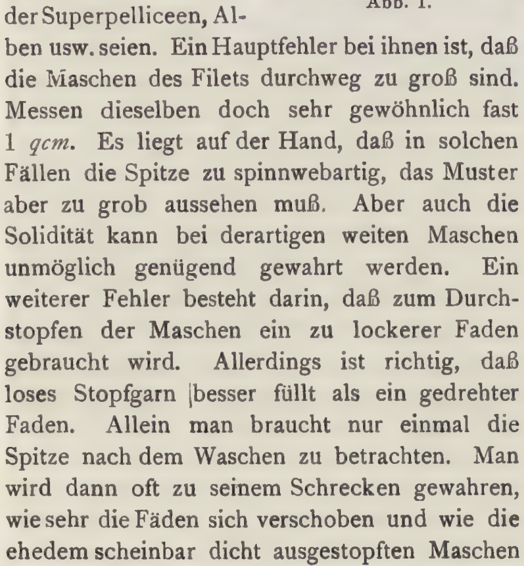
Abb. 1.



Abb. 2.







Ihre Originale, die unbedenklich als vorbildlich bezeichnet werden dürfen, befinden sich im Kgl. Bayerischen Nationalmuseum zu München und entstammen dem XVI. und XVII. Jahrh. Sie erscheinen auf den Abbildungen $^1/_4$—$^1/_8$ verkleinert. Bemerkenswert ist bei allen die Engmaschigkeit des Filetgrundes. Die Maschenweite schwankt zwischen 3 und 4 *qmm*, welch letzteres Maß bei keiner überschritten ist, nicht einmal bei der nur auf $^1/_4$—$^1/_6$ verkleinerten Spitze (Abb. 1). Indessen liegt auf der Hand, daß bei weiteren Maschen unmöglich eine so zierliche und edle Ausführung der Rankenmotive möglich gewesen wäre. Insbesondere gilt das von dem frei behandelten späten Barockmotiv der Spitze (Abb. 4). Ungemein wirkungsvoll ist die unter (Abb. 1) wiedergegebene Maschenarbeit. Sie findet sich als Einsatz in einer Linnendecke und entspricht in ihrem Charakter ganz den Vorlagen in Siebmachers Modellbüchlein. Man wird sie am besten an

einem Altartuche oder an einem Superpelliceum verwenden und zwar an letzterem in Form eines Einsatzes, also unten begrenzt durch einen schmalen Linnenstreifen. Das Muster kehrt in steter Folge, wenngleich in umgekehrter Stellung immer wieder. Es ist ganz in Linnenstich ausgeführt, wobei in die Maschen je zwei Fäden in die Länge und in die Höhe eingezogen sind. Das geometrische Muster des den Einsatz oben und unten begleitenden Bördchens ist teils im Stopfstich, teils im Schlingenstich gearbeitet. Mit dem Stoff ist der Einsatz verbunden durch paarweise nebeneinander angebrachte sogenannte geschlungene Stäbchen, deren Zwischenräume mit Schlingstichen ausgefüllt sind.

Auch die unter (Abb. 2) abgebildete Spitze ist fast vollständig im Linnenstich ausgeführt, und zwar sind bei diesem auch hier in die einzelnen Maschen je zwei Fäden hoch und quer eingeführt. Im Stopfstich sind nur die kleinen, von der Hauptranke abspringenden Ausläufer gearbeitet. Die im Linnenstich hergestellten Beeren haben dadurch ihre Rundung erhalten, daß nach Ausstickung des Kerns um diesen ein Faden zweimal herumgezogen wurde. Als Abschluß ist der Spitze an einer Seite eine geklöppelte sog. Rembrandtspitze angesetzt, die indessen auf der Abbildung, welche nur die Filetarbeit wiederzugeben bezweckte, ausgelassen wurde.

a. Abb. 3. *b.*

Abb. 4.

Bei der Filetspitze (Abb. 3 *a*) ist der Filetgrund in Doppeldurchbrucharbeit, d. i. durch Ausziehen von je fünf Ketten- und Einschußfäden hergestellt. Dabei wurden wie bei den Reticellaarbeiten, die die Maschen bildenden stehengebliebenen Ketten- und Einschußfäden, soweit sie nicht von dem Muster verdeckt wurden, mit einem feinen weißen Zwirn umnäht. Das Dessin, ein streng stilisiertes und geometrisch umgebildetes vegetabilisches Motiv, ist ganz im Stopfstich gearbeitet. Das Original ist als Spitze behandelt und an der einen Langseite mit einem Ansatz in Klöppelarbeit besetzt. Es empfiehlt sich indessen beim Kopieren mehr als Einsatz. Dabei wird man zweckmäßigerweise als Grund ein feines Filet statt eines in der Durchbruchtechnik hergestellten Netzgrundes verwenden.

Sehr gefällig ist Spitze (Abb. 3 *b*). Ungleich reicher als *a*, ist sie nicht minder harmonisch und klar wie diese entwickelt. Der Filetgrund besteht bei ihr aus einer Art derber, weitmaschiger Gaze; das Muster ist im Stopfstich eingezogen. Eigenartig, aber nicht unschön sind die Zacken, mit denen die Spitze abschließt. Sie sind aus demselben Grunde wie die Spitze gearbeitet. Zunächst wurde im Stopfstich das lilienartige Dessin ausgeführt, welches die Zacken füllt und zugleich ihre Form bestimmt, dann wurde durch Einziehen von etwa drei Fäden der Rand gebildet und schließlich, nachdem dieser unter gleichzeitiger Bildung kleiner Bogenknötchen mit Schlingstichen übernäht worden war, der überschüssige Grund weggeschnitten. Will man die Spitze, die man besser über einen Filetgrund arbeitet, ohne die Zacken ausführen, so besetze man dieselbe entweder mit einem leichten gehäkelten oder geklöppelten gezackten Spitzchen, oder behandle sie nach Art eines Einsatzes, indem man sie mit einem schmalen Linnenstreifen abschließen läßt.

Sehr reich ist die Spitze (Abb. 4) und zwar sowohl was das Motiv als die beim Einsticken des Musters angewendeten Stiche betrifft. Den Grund bildet ein feines Filet, dessen Maschenweite etwa 3 *mm* beträgt. Die Einarbeitung des Musters erfolgte in der Weise, daß zunächst die Ranken, und zwar ohne strenge Rücksichtnahme auf die Maschen, im Stopfstich ausgeführt wurden. Dann wurden die einzelnen

Blumenblätter in verschiedenen Füllstichen hergestellt und zuletzt Blumen und Blätter mittelst fortlaufenden Stopfstichen kräftig umbordet, sowie mit Adern und Schatten versehen. Als Füllstiche sind gebraucht der Schlingenstich, die Spinne, Würfel, der Gitterstich, Diagonalen,[1]) teils allein, teils in Verbindung miteinander.

Aus dem Mittelalter haben sich unseres Wissens keine Filetarbeiten, die als Vorbild dienen könnten, erhalten. Es mag selbst zweifelhaft sein, ob diese Technik weit über das XV. Jahrhundert hinaufreicht. Infolgedessen tragen die Muster, welche sich auf älteren Filetspitzen finden, regelmäßig das Gepräge der Renaissance und deren späteren Abarten, im XVIII. und XIX. Jahrhundert auch ein, freilich für Maschenstickereien ganz ungeeignetes, naturalistisches Gepräge an sich. Es hindert aber nichts, zu Filetspitzen und Fileteinsätzen auch Motive in gotischer und romanischer Formsprache zu verwenden, nur muß der Netzgrund in diesem Fall durchaus engmaschig sein, eine Eigenschaft, die er freilich, wie schon vorhin gesagt wurde, stets haben sollte.

Luxemburg. Jos. Braun S. J.

[1]) Vgl. meine Schrift: »Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente« S. 98 ff.

Bücherschau.

Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten von Paul Kristeller. Mit 259 Abbildungen. 8⁰. Cassirer, Berlin 1905. (Preis geb. 30 Mk.)

Wir haben bislang in deutscher Sprache keinen ernstzunehmenden Vorläufer dieses Buches. Wessely kommt nicht in Frage, da zu seiner Zeit die nötigen Vorarbeiten nicht so weit gediehen waren, um eine wirklich wertvolle Geschichte der graphischen Künste zu ermöglichen. Er selbst war auch vielleicht einer solchen als Kritiker und als Historiker kaum gewachsen. Was an wirklich guten Büchern vorliegt, beschränkt sich aber entweder auf eine der beiden graphischen Techniken oder auf ein einziges Land, endlich auch auf einen bestimmten Zeitabschnitt. Danach füllt dieses Buch unleugbar eine bestehende Lücke aus, und jede Besprechung muß von vornherein betonen, daß den Hoffnungen, die die Fachgenossen auf eine glückliche Abrundung der langen, gewissenhaften Untersuchungen des Verfassers setzten, in weitem Maße Rechnung getragen worden ist.

Das Werk setzt sich in seiner ganzen Anlage über die gegenwärtigen Zeitströmungen hinweg, und ich kann mir nicht anders denken, als daß es darunter in seinem äußerlichen Erfolg zu leiden haben wird. Es wendet sich an den gebildeten Laien, ist dabei aber von einer derartigen Ausführlichkeit, wie sie der gebildete Laie von heute nicht mehr bewältigen kann. In der Tat mag man die Frage aufwerfen, ob dem Laien damit gedient ist, nachdem Cuijp, Potter, Dujardin und van de Velde knapp als Tierdarsteller behandelt worden sind, ihm nun auch noch die baren Namen und Lebensdaten von Stoop, Bleeker, Hondius, Hecke, Fyt, Le Ducq und Laer — nur den beiden letzteren wird ein einziges erklärendes Wort beigegeben — aufzuzählen. Dies ein Fall für viele. Dem Fachmann ist selbstverständlich hinwiederum die lediglich Aufzählung zu wenig. So setzt sich das Werk gewissermaßen zwischen zwei Stühle.

In einem Fachblatt wie der »Zeitschrift f christl. Kunst« ist eine Besprechung vom Standpunkt des Fachmannes aus geboten, und er wird selbstverständlich der Wissenschaft zu dienen suchen, indem er auf Versehen aufmerksam macht. Wenn ich einiges auszusetzen habe, so möchte ich vorher noch ausdrücklich betonen, daß ich durch meine Bemerkungen den Wert des Werkes als Ganzes nicht anzugreifen bemüht bin. Zuvor habe ich noch etwas mit Genugtuung festzulegen. Als der Verfasser meine vor zehn Jahren erschienene populäre Geschichte des Kupferstichs besprach, verhöhnte er die Einteilung in Jahrhunderte, die ich eingeführt hatte. Die beste Kritik seiner damaligen Kritik ergibt der Umstand, daß er diese Einteilung — heute selber annimmt! Ich stellte das XVI. Jahrh. (für den Tiefdruck!) unter das Zeichen des Kupferstichs (Marcanton, Dürer, Leiden), das XVII. Jahrh. unter das der Radierung (Callot, Hollar, Rembrandt), das XVIII. Jahrh. endlich unter dasjenige der verschiedenen Neuerfindungen auf technischem Gebiet (v. Siegen, Leprince, Bijlaert, Le Blon etc.). Der Verfasser motiviert höchst unglücklich seine Einteilung damit, daß die Führung auf graphischem Gebiet vom XV. bis XVIII. Jahrh. nacheinander von Deutschland, Italien, Niederlande und Frankreich übernommen wird. Er muß sofort selbst zugeben, daß das für Italien und das XVI. Jahrh. „allerdings mehr die italienische Kunst im allgemeinen als den Bilddruck" betrifft. Rückschließend fragt man sich, warum dieser Gesichtspunkt nicht auch für das XV. Jahrh. gelten soll, und wie käme er dann dazu, Deutschland gegenüber Italien die Führung einzuräumen!

Im allgemeinen überrascht und erfreut, wenn man will, die Zurückhaltung des Verfassers. Es wird nicht viel umgewertet, und er bringt nicht die von manchen erwarteten umstürzenden Forschungsergebnisse. Daß er den neuesten französischen Ansprüchen auf Priorität kühl gegenüber bleibt, muß ebensosehr erfreuen, wie man es beklagen wird, daß er die Resultate in der E S — Ars moriendi-Frage wieder auf den Kopf stellt. Es ist auf das lebhafteste zu bedauern, wenn die mühselig erworbenen Tatsachen der ernsten Forschung einfach leichter Hand verworfen werden. Hier, noch dazu in einem populären Buch, wird nicht nur der falsche Standpunkt dargestellt, sondern auch in einer

Weise, als ob es eigentlich einen anderen gar nicht gäbe. So dürfte auch die von fast allen Kennern als hinfällig angesehene Hypothese (Lippmanns, glaube ich), die den Meister I B mit Pencz identifiziert, in diesem Buch doch nur mit größtem Vorbehalt, nicht aber als feststehendes Ergebnis aufgenommen werden.

In vielen anderen Sachen lehnt sich der Verfasser ebenfalls an Lippmann an; doch muß man eingestehen, daß er in der Wertschätzung der einzelnen Künstler nicht immer dessen sicheren Griff besitzt und auch nicht gleich gut das Wesentliche in der Erscheinung hervorhebt (Solis, Hirschvogel, Boissieu etc.). Als Beispiel hierfür möchte ich den Callot herausgreifen. Die Technik des „Deckens" ist gelegentlich vor Callot geübt worden, er hat sie aber zur wirklichen Kunst ausgearbeitet und damit als wichtigen Faktor für die Entwicklung der Radierung auf alle Ewigkeit gerettet. Das ist das Wichtigste, was Callot leistete, denn das leistete er für die Kunst, alles andere nur für die eigene Person. Davon steht aber keine Silbe bei Kristeller, und Blätter wie der berühmte »Pont neuf« werden nicht einmal erwähnt.

Eine absolute Zuverlässigkeit wird kein Mensch verlangen, doch möchte ich noch bemerken, daß sie hier manchmal fehlt, wo es nicht nötig wäre. So ist z. B. der Satz „Mellan hat in seiner eigenartigen und ganz persönlichen Technik keinen Nachfolger gehabt" etwas kühn angesichts der Tatsache, das Thourneysser ihm sogar das ne plus ultra seiner Technik, den Spiralstich, in mehreren Fällen nachmacht, von anderen Nachahmern seiner allgemeinen Manier zu schweigen.

Wirklich unbefriedigend ist das Kapitel über den Farbendruck. Leblons „zweites Unternehmen", das „mißlang", entstand nicht in Paris, sondern in London. Die „einigen Drucke", die, wie der Kardinal Fleury, „noch matt und hart im Ton wirken", gehören nicht, wie man aus diesem „noch" entnimmt, zu Leblons frühen, sondern zu seinen allerletzten Arbeiten. Leblon hat, wie ich nachgewiesen habe, die vierte Platte nicht „fast immer vermieden", vielmehr fast immer verwendet und in Paris sich vor einer Kommission dazu bekannt. Das Bildnis der Gräfin Du Barry rührt nicht von Edouard Gautier-Dagoty her, sondern ist ein vollbezeichneter J. B. A. Gautier Dagoty. Die farbigen Schabblätter von Pichler und Wrenk haben nicht das Geringste mit der Kunst Le Blon-Gautier-L'admiral-Robert-Lasinio zu tun, sondern sind farbig eingeriebene Einplattendrucke und wären mit den Engländern (Ward, Watts etc. nach Morland etc.) in Verbindung zu setzen. „Lavis" ist eine trockene Flächenmanier und darf nicht für die auf nassem Wege entstandenen Aquatintblätter Leprinces angewendet werden. Mit dem einen Satz „Sein (François') Verdienst besteht darin, die alte Punktiertechnik, die schon seit Giulio Campagnola bekannt war und später von Franz Aspruck und Lutma gepflegt worden ist, durch die Verbindung mit der Radiertechnik praktisch und künstlerisch verwertbar gemacht zu haben," sinkt der Verfasser wenigstens auf einen Augenblick auf das Niveau eines nicht ernst zu nehmenden Schriftstellers herab. Als ob Campagnola das allergeringste mit Aspruck oder beide zusammen mit der „Punktiertechnik" zu tun hätten! Warum nicht gleich Raffael, Rembrandt und Reynolds in eine Stufenleiter bringen, weil sie alle mit R anfangen!

Ich nehme nicht den geringsten Anstand, zu erklären, daß Bonnets »Le pastel en gravure etc.«, welches der Verfasser anführt, nie erschienen ist. Der verstorbene S. R. Köhler und ich haben überall vergeblich danach gesucht, namentlich auf allen Pariser Bibliotheken. Das Buch besteht nur als Manuskript, für irgend eine Fürstlichkeit hergerichtet und heute in der Bibliothèque de l'Arsenal zu Paris aufbewahrt. Die Nachricht über den Druck geht auf Duplessis zurück, der es in seiner Bibliographie anführt, wohl aber nur von dem Manuskript Kunde bekommen hatte, es aber wahrscheinlich durch ein Versehen in seinen Notizen als Druck aufzählt.

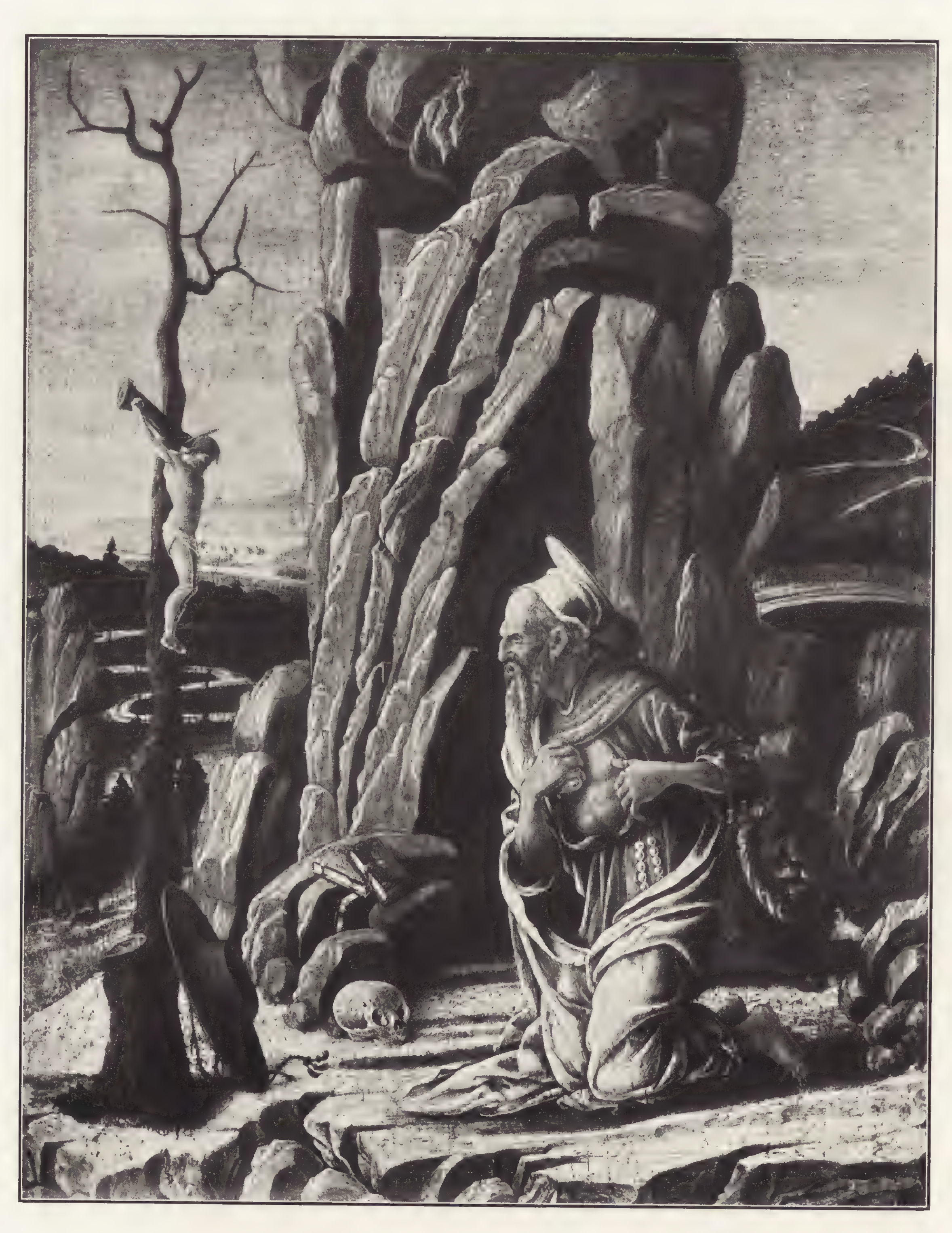
Dresden. Hans W. Singer.

Liturgische Gefäße und Geräte in neuen Kunstformen. Von Prof. J. R. v. Grienberger, Architekt für Raumkunst in Innsbruck. Verlag von Schroll & Co., Wien. I. Lieferung. (Pr. 20 Mk.)

Auf 15 Großfoliotafeln sind hier 3 Meßkelche nebst Patene, 1 Konsekrationsbüchse, 2 Speisekelche, 1 Krankenciborium, 2 Ölgefäße, 3 Meßkännchen, 1 Rauchfaß, 1 Schiffchen, 1 Schelle, 1 Taufmuschel in natürlicher Größe abgebildet, die ein Architekt mit dem Anspruch neuer Kunstformen entwarf, Professor Dr. Flunk S. J. als mustergültige Leistungen empfiehlt und in drei Sprachen einzeln beschreibt. „Vermählung alter und neuer Formen" wird von ihm für dieselben in Anspruch genommen, „innige und sinnige Vereinigung von Sckmuck und Konstruktion mit der Idee und dem Zweck der Gefäße und Geräte" unter Verwendung von den „verschiedensten Kunsttechniken", wie von „Zeichen, Symbolen und Sinnsprüchen, die mit den Funktionen der betreffenden Gegenstände in innerer Beziehung stehen". — Vergleicht man die einzelnen Gefäße mit den Schöpfungen früherer Kunstperioden, in denen die Goldschmiede den ganzen Reichtum ihrer Erfindungskraft, Schmuckfähigkeit, Techniken aufgeboten haben, um wirklich musterhafte Typen zu schaffen, so gewinnt man hier den Gesamteindruck etwas schwerfälliger Formen, ungeschickter Verbindungen, profaner Anklänge, nüchterner Ausstattung, so daß selbst die prosaischen Erzeugnisse der Biedermeierzeit noch überboten scheinen. Das gilt namentlich von den überreich vertretenen Meßkännchen und der Konsekrationsbüchse, etwas weniger von den Kelchen, am wenigsten von dem Rauchfaß, das sich den Vorbildern der romanischen Periode nähert. Wäre diesen mehr Beachtung geschenkt worden, so würde die Kritik viel günstigere Saiten aufziehen können. Der Versuch, die neuen Kunstformen in das Heiligtum, sogar in den innersten Altardienst einzuführen, dürfte hier also nicht als bewährt zu bezeichnen sein; wenn sie schon am Bau der Kirche Halt machen sollten, dann erst recht an deren Metallgerät, für das sie sich am wenigsten eignen, nachdem dieses im Mittelalter und noch bis zur Schwelle des XIX. Jahrh. so liebevolle und verständige Pflege gefunden hat, an die anzuknüpfen wahrlich kein Rückschritt ist.

Schnütgen.





Der heilige Hieronymus von Marco Zoppo.

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

IX.

Der heilige Hieronymus von Marco Zoppo, bei Freiherr von Brenken in Wewer (Kat.-Nr. 254).

(Mit Abbildung, Tafel VII.)



n Süd und Nord, im XV. Jahrh. so gut wie zu Rembrandts Zeit ist das Thema des heiligen Hieronymus oft behandelt worden. Es bot die verschiedensten Auffassungen an. Florenz feierte vor allem den Büßer der Wüste, der in den Felsen einsam mit seinem Löwen hauste und jeden Morgen vor dem Kruzifix sich die Brust blutig schlug. Der Norden dagegen ehrte gern den fleißigen Lateiner, der in stiller Kemenate an der Vulgata saß, während das zahme Königstier, auf der Diele lagernd, sich wohlig die Sonne auf das gelbe Fell scheinen ließ. Der Gegensatz des Geschmackes, der sich in dieser Verschiedenheit ausspricht, ist außerordentlich bezeichnend. Denn der Südländer betont stets das Animalische, Körperliche und sucht nach der Einheit zwischen Mensch und Natur. Die deutsche Kunst dagegen legt auf geistige Arbeit den Nachdruck und sichert den stillen Gelehrten gegen die störende rauhe Natur. Andrea del Castagno hat es einmal in S. Miniato bei Florenz so dargestellt, daß der Löwe, der das Blut des Büßers riecht, in Erregung gerät und zu brüllen anfängt; welcher Gegensatz zu dem Friedensstübchen Dürers und seinem Sonnenspiel!

Nun muß aber in Florenz in den siebziger Jahren des XV. Jahrh. ein nordisches Bild in der Art des neapler Hieronymus oder ein Kupferstich aufgetaucht sein, der den Männern am Arno diesen nordisch empfundenen „Hieronymus im Gehäus“ nahe brachte. Zu unserer Verwunderung sehen wir an der Wand der Ognissanti in Florenz plötzlich, von Domenico Ghirlandaio 1480 gemalt, den Stubengelehrten, mit all dem Potpourri der gelehrten Zelle. Siena, das dem Felsenmanne nie rechten Geschmack abgewinnen konnte, beeilte sich, dem Beispiel zu folgen; Matteo di Giovanni malte 1492 den Heiligen in gleichem Sinn. In Oberitalien war schon im Trecento der „Mann in der Stube“, sei es Petrarca, sei es ein Dominikaner, beliebt gewesen. Carpaccios bekanntes Studiobild in S. Giorgio degli Schiavoni ist eine spätere Probe des gleichen Geschmacks.

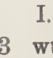
Aber diese nordische Auffassung hielt sich in Florenz nicht. Kein Geringerer als Leonardo war es, der mit seinem leider unvollendenten Hieronymusbild noch vor 1482 Protest gegen den Import einlegte. Er wollte nicht einen blassen Stubengelehrten, sondern einen nackten Asketen, der mehr handelte als schrieb. Auch in der Plastik blieb selbstverständlich der Büßer das Thema.

Auch der Bolognese Marco Zoppo hat seinen Hieronymus nicht als Kardinal, nicht als Kirchenvater, nicht als Gelehrten, sondern als Büßer dargestellt. Wir bilden, da eine Photographie des Bildes in Wewer fehlt, ein zweites Exemplar ab, das Gustav Frizzoni in Mailand besitzt und das, soweit wir nach dem Gedächtnis urteilen können, mit dem in Düsseldorf ausgestellten genau übereinstimmt. Marco Zoppo ist geborener Bolognese; er muß aber früh, um 1460, nach Padua gekommen sein, wo er bis 1470 etwa blieb; dann ging er nach Venedig. Er türmt auf unserm wahrscheinlich in Padua gemalten Hieronymusbild eine mächtige Felsengrotte auf, ähnlich dem seltsamen Felszahn, den Mantegna im Bilde der Grottenmadonna der Uffizien vorführt. Die Steinformen sind vom Licht lebhaft profiliert; vor dem dunkeln Höhlenspalt steht das energische Profil des Heiligen, dem der greise Bart bis auf die Brust herabhängt. Der schwere Stoff seines vielgeschlungenen Mantels bietet reichstes Formenspiel. Ungestüm ist der Kittel vor der Brust aufgerissen; schwer fallen die dumpfen Schläge des Steins gegen die zuckende Brust. Das Gesicht verrät Leidenschaft und bebt doch krampfhaft zusammen. Mit grossen Augen blickt das königliche Tier in den stillen Morgen. Der Gekreuzigte ist hoch an dem kahlen Baum angenagelt; dessen blattlose Äste stechen spitz und melancholisch in die Luft. Es ist Charfreitagsstimmung. Die Farben sind ungemein lebhaft; hellrot und blau neben schmutzig braunen Tönen. Später lernt der Künstler in Venedig eine noch lichtere Skala, wie der große Altar für Pesaro von 1471, heute in Berlin, beweist.

Berlin. Paul Schubring.

Die gravierten Metallschüsseln des XII. und XIII. Jahrhunderts.

(Mit 9 Abbildungen.)



I.

Im Jahre 1903 wurde bei der Anlage eines Kanales in einer Abfallgrube der Elisabethstraße zu Aachen eine Metallschüssel gefunden, die sich bis auf einzelne vom Roste zerfressene Stellen ziemlich gut erhalten hat. (Abb. 1.) Sie besteht aus Kupfer mit einem ganz geringen Zusatze von Zinn und war, nach mehreren Spuren zu schließen, stark im Feuer vergoldet.[1]) Bei der Auffindung von leicht anhaftendem Schmutze gereinigt, strahlte sie im schönsten rötlichen Goldglanze, dunkelt aber seitdem allmählich nach. Die Form ist rund ausgebaucht, am Boden abgeplattet, jedoch ohne Eintiefung und Fußring und hat einen schmalen wagerecht ausgebogenen Rand. Ihr Durchmesser beträgt 0,275 *m*, die Höhe 0,055 *m*. Die unverzierte Außenseite zeigt namentlich am Rande deutliche Spuren der Treibtechnik und der Abarbeitung auf der Drehscheibe, die Innenseite ist mit gravierten Figuren und Ornamenten ausgestattet. Den Boden umrahmt ein Doppelkreis, von einem Zirkel mit leicht ritzender Spitze gezogen; den Mittelpunkt bezeichnet noch deutlich eine kleine nabelförmige Vertiefung. Innerhalb dieser Umrahmung ist eine sitzende Frau dargestellt, etwa in Dreiviertel-Figur, mit Krone und Schleiertuch auf dem Haupte und einem die linke Körperhälfte verhüllenden Mantel. Die winkelig gebogenen Arme nach beiden Seiten gestreckt, hält sie zwei runde Gegenstände, anscheinend Brode, in Händen. Die Kniee sind weit ausgebreitet und mit einem langen Unterkleide bedeckt. Die Gravierung gibt die Umrisse in der Art einer Federzeichnung wieder, ist mit dem Grabstichel ausgeführt, viel schärfer und tiefer als die Kreisumrahmung, an manchen Stellen jedoch zitterig und unsicher. Besondere Schwierigkeiten machten dem Graveur die Gesichtszüge und Hände. Der Faltenwurf ist durch so regelmäßige Striche angedeutet, daß er fast für ein Streifenmuster gelten könnte. An die mittlere Darstellung schließen sich, diagonal gestellt, in der Wölbung der Schüssel vier Brustbilder an. Sie sind gleichfalls weiblich, je zwei einander zugewandt, dabei die beiden in der Querachse im Profil und mit Kronen derselben Art, wie die der mittleren Gestalt geschmückt, die Haare durch parallele Strichlagen angedeutet und im Nacken geknotet. Das Oberkleid fällt in einfachen senkrechten Falten von den Schultern hinab und läßt ein breitgesäumtes Unterkleid sehen. Die Ausführung gleicht jener der Mittelfigur. Die Zwischenräume werden durch viermal wiederholtes Pflanzenornament von merkwürdig steifen und ungeschickten Formen gefüllt, welche an frühromanische anklingen: Aus einem kurzen Stengel gehen vier Blätter mit überfallenden Spitzen hervor, zu zweien auf jeder Seite angeordnet; darüber erheben sich auf dicken, schrägen Stielen schematische mohnartige Blüten. In den durch Stengel und Blätter gebildeten Zwickeln stehen romanische Kapitalschriftzeichen, zu dreien oder vieren in zwei Reihen, die von einer offenbar des Schreibens unkundigen Hand nach einer Vorlage kopiert sind und in willkürlichen Abkürzungen die Namen von Tugenden und guten Eigenschaften wiedergeben und zwar je drei in jedem Ornament, also zwölf im ganzen. Sie lauten:



Abb. 1.

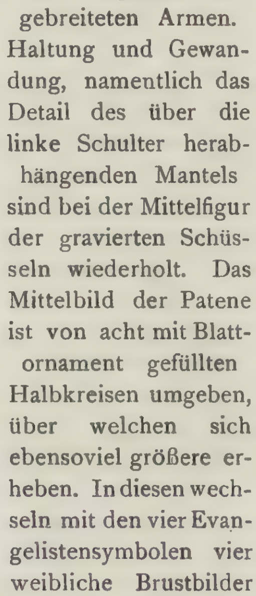
BO / IT bonitas BE / NG benignitas MA / SY mansuetudo

[1]) Nach der Untersuchung des Hofgoldschmiedes H. Steenaerts jr. in Aachen bestand die Vergoldung aus Goldplättchen mit geringem Zusatze von Quecksilber. — Die Schüssel ist in den Besitz des bekannten Sammlers Dr. Paul Wangemann in Aachen übergegangen.

CA TI	castitas	MO ES	modestia	RE IG	religio
RV NI	prudentia	PA X	pax	OB IE	oboedientia
TE AN	temperantia	FO TS	fortis	BA NE	?

Dieselben Bezeichnungen, mit Ausnahme von zweien, finden sich auf einer Kupferschüssel, welche 1885 in Gent mit vier anderen gefunden und von Bethune veröffentlicht worden ist.[2]) Größe und Gestalt dieser Schüssel sind der unseren ungefähr gleich, nur ist der Rand rundlich ausgebogen. Auch hier ist das Innere graviert. Auf dem Boden sehen wir eine ähnliche weibliche Gestalt; Haltung und Tracht sind dieselben, anstatt der Krone trägt sie einen scheibenförmigen Nimbus und anstatt der Brode zwei Bücher, das Alte und das Neue Testament. Zu Häupten ist *A* und *Ω* aufgeschrieben. Wir können sie als Verkörperung der Ecclesia oder Religio auffassen. Den Rand schmücken sechs weibliche Brustbilder, je 2 einander zugekehrt und gleich der mittleren Gestalt mit Kopfschleier und Kreisnimben versehen. Ihnen entsprechend beträgt auch die Zahl der Zwischenornamente sechs und die der Namen von Tugenden achtzehn. Zu den auf unserer Schüssel genannten kommen noch hinzu: *Inturbatio, iustitia, pietas, providentia, ratio, sanctitas* (?), *disciplina, conscientia.* Zugleich gewinnen wir durch den Vergleich größere Klarheit über die Ornamentik jener. Auf dem Genter Stücke ist nicht nur die Kreisumrahmung der Mittelfigur vervielfältigt und bis dicht an diese herangezogen, es ist auch jede der sechs Seitenfiguren durch Halbkreise umrahmt. Größere Halbkreise, deren Mittelpunkte mit den Berührungspunkten der kleineren zusammenfallen, ziehen sich um die zwischen ihnen hervorwachsenden Blüten. Innerhalb dieser Bogen sind die einzelnen Namen der

[2]) Bethune, »Les bassins liturgiques. Revue de l'art chrétien« IV, 5. 318f., Tafel XII. Zu der obigen Beschreibung des Ornamentes vgl. Abb. 2.



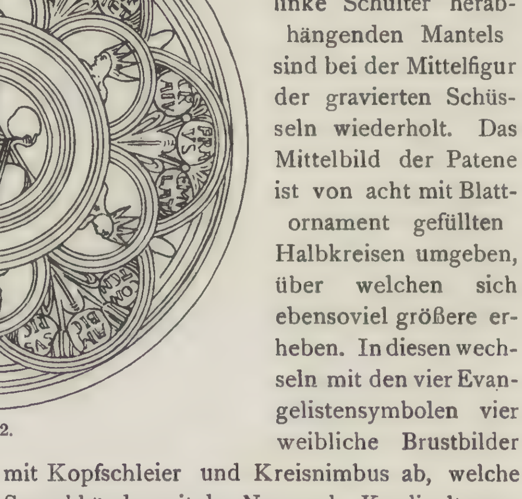


Abb. 2.

Tugenden noch mit kleinen einfachen Kreislinien umrahmt. Dadurch werden die sonderbaren Blütenformen und unmotivierten Unterbrechungen der Blätter an der Wangemannschen Schüssel erklärt. Das Kreissystem ergibt das Schema der Rose mit sechs kleineren Innen- und ebensoviel größeren Außenblättern, unterbrochen durch eine innere und äußere Reihe lanzettförmiger Deckblätter. Dieses Schema ist frühromanischen Kelchpatenen[3]) entlehnt; es findet sich beispielsweise auf der von Salzburg und der Bernwards-Patene im Welfenschatze. Diese zeigt in der Mitte, in Niello gearbeitet, Christus als Lehrer der Welt auf dem Regenbogen sitzend, mit wagerecht ausgebreiteten Armen. Haltung und Gewandung, namentlich das Detail des über die linke Schulter herabhängenden Mantels sind bei der Mittelfigur der gravierten Schüsseln wiederholt. Das Mittelbild der Patene ist von acht mit Blattornament gefüllten Halbkreisen umgeben, über welchen sich ebensoviel größere erheben. In diesen wechseln mit den vier Evangelistensymbolen vier weibliche Brustbilder mit Kopfschleier und Kreisnimbus ab, welche Spruchbänder mit den Namen der Kardinaltugenden *iustitia, prudentia, fortitudo* und *temperantia* halten. Es geht also auch der figürliche Schmuck der Schüsseln auf Kelchpatenen zurück. Bei der Vorliebe der romanischen Kunst für die Farbe dürften die gravierten Linien ursprünglich nielloartig mit Farbe eingerieben gewesen sein. Der Verfertiger der Wangemannschen Schüssel ließ das Rosenschema beiseite und begnügte sich damit, nach einem besseren Exemplare die Figuren allein zu kopieren. Er hat das künstlerische Leitmotiv der Darstellung gar nicht verstanden. Daß er das Ornament später beifügen wollte, ist höchst unwahrscheinlich, weil er sich auf diese Art die Arbeit unnötig erschwert hätte.

[3]) Fleury, »la messe« IV, J. 318, 327 u. a. — Kraus, »Gesch. d. christl. Kunst« I, 471 f.

Zugleich mit der Schüssel der Tugenden wurde in Gent ein Gegenstück mit Figuren und Namen von Sünden und schlechten Eigenschaften aufgefunden.[4]) Diese lauten: *Malitia, immunditia, ebrietas, crapula, fraus, emulatio, contentio, ambitio, suspitio, odium, peccatum, dolus, pigritia, vana gloria, desperatio, tristitia, dissensus, furor* (Abb. 2). Beide Schüsseln bilden ein Paar und sind aus derselben Werkstätte hervorgegangen. Die Mittelfigur ist hier bei ganz gleichem Typus ungekrönt, der Kopf im Profil zu dem Brode geneigt, das sie in der Rechten hält, während die Linke nach oben weist. Die sechs Brustbilder im Umkreise sind unbekleidet und tragen Spottkronen, wie die armen Sünder auf dem Wege zur Richtstätte. Die Kronen erinnern durchaus nicht an altägyptische Darstellungen des Horus, wie Bethune und mit ihm andere meinen.

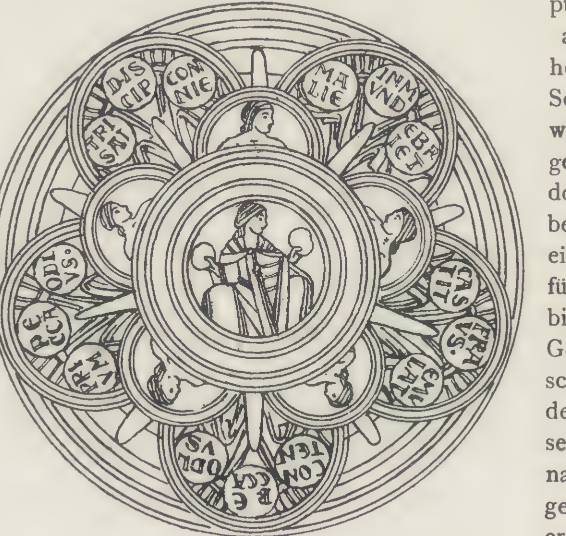
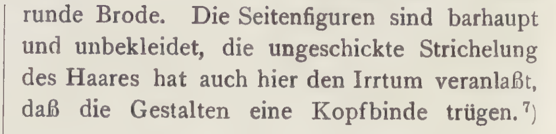


Abb. 3.

Ein Gegenstück zu dem Aachener Funde bildet eine Bronzeschüssel des Prussia-Museums in Königsberg, deren Gravierungen gleichfalls auf Figuren und Pflanzenornament beschränkt sind. Die Mittelfigur ist ungekrönt, das ungeschickt gestrichelte, im Nacken geknotete Haar hat man für eine Art Turban gehalten. Neben ihr liest man die Bezeichnung *vera*. Ringsum befinden sich gleichfalls ungekrönte Brustbilder und in den Ornamentzwickeln die Namen von sechs Todsünden, *idolatria, invidia, luxuria, ira, odium, dolus,* außerdem *peccatum,* die drei letzten Worte viermal wiederholt. Das Stück wurde auf dem Burgberge Prömbock im Kreise Rastenburg gefunden.[5])

Auf zwei Schüsseln sind die Namen von Tugenden und Sünden vereinigt. Die eine, im Bayerischen Nationalmuseum zu München befindlich, enthält im Schema einer vierblättrigen Rose fünf weibliche Gestalten. Die mittlere ist von einem doppelten Strickreif umschlossen, die seitlichen, sowie die Zwickelornamente nur von einem leichten Doppelbogen. Jene, als *humilitas* bezeichnet, hat Krone und Kreisnimbus, diese Kopfschleier und Nimbus und die Bezeichnungen *fides, spes, caritas* und *patientia.* In den Zwickelornamenten liest man in sehr verwischten Zügen zweimal *odium-dolus,* dann *peccatum-dolus* und *malitia-dolus.* Am Rande sind mit der Perlpunze kleine zwickelartige Verzierungen hergestellt.[6]) Eine Schüssel ähnlicher Art wurde in Groningen gefunden und ist im dortigen Museum aufbewahrt. Die Kreiseinteilung zeigt eine fünfblättrige Rose (Abbild. 3). Die mittlere Gestalt, ohne Beischrift, entspricht jener der Aachener Schüssel, nur ist der Kopf nach rechts ins Profil gewendet, ohne Schleier oder Krone. In den Händen hält sie zwei runde Brode. Die Seitenfiguren sind barhaupt und unbekleidet, die ungeschickte Strichelung des Haares hat auch hier den Irrtum veranlaßt, daß die Gestalten eine Kopfbinde trügen.[7])



[4]) Bethune a. a. O., S. 444 mit Abb.

[5]) Ich verdanke genauere briefliche Mitteilungen über diesen Fund und ähnliche andere dem Kustoden des Prussia-Museums, Herrn Heinrich Kemke. — Vergl. die Beschreibung in den Sitzungsberichten der Altertumsgesellschaft Prussia 1878/79, S. 134. Ferner W. Grempler, »Die gravierten Bronzeschüsseln« in Schlesiens Vorzeit, Zeitschrift des Vereins für das Museum schlesischer Altertümer V, 1894, S. 271 f., mit 6 Tafeln. — Ders., »Niederlausitzer Mitteilungen« VI, S. 169 f., und »Arbeiten des X. archäologischen Kongresses zu Riga« 1896. In diesen Aufsätzen sind die bis dahin bekannt gewordenen Exemplare gewissenhaft zusammengestellt. Vor Grempler hat Th. Frimmel in den Mitteilungen des k. k. Oesterr. Museums dies versucht. Zu einem bestimmten Ergebnisse über die Herkunft und den Zweck der Schüsseln ist jedoch keiner von beiden gekommen. Kurze Bemerkungen über die Königsberger Schüssel, die er in einem Gipsabgusse des Mainzer Museums kennen gelernt hat, macht Frimmel in den »Mitteil der k. k. Zentralkommission« XII, S. 15 f., wo er über die Samsonschüssel in Wiener Privatbesitz handelt.

[6]) Grempler, »Schlesiens Vorzeit« V, S. 271 f. — Bethune a. a. O., S. 449.

[7]) J. A. Feith, »Bonner Jahrb.« Heft 94 (1893), S. 143 f.

Die Namen in den Medaillons der fünf äußeren Rosenblätter lauten: *Malitia, immunditia, ebrietas, castitas, fraus, emulatio, contentio peccatum, dolus, odium, peccatum, dolus, tristitia, disciplina, continentia* — also gute und schlechte Eigenschaften durcheinander. Offenbar hat der Graveur nicht nur kein Latein verstanden, sondern auch nicht lesen können und die von einem Schriftkundigen vorgeschriebenen Namen verständnislos durcheinander geworfen.

Zu den sechs genannten Schüsseln kommen noch folgende gleichartige:

Schüssel im Provinzialmuseum zu Hannover, früher im Welfenmuseum zu Herrenhausen.[8]) Gefunden 1819 im Festungsgraben zu Stade, der älteste derartige Fund, von dem man weiß. Bronze (Kupfer und Zinn, wenig Zink, Blei, Eisen) mit Resten von Vergoldung. Mittelfigur mit zwei Broten, gekrönt, bezeichnet *superbia,* umgeben von einem doppelten Strickreif. Die vier Seitenfiguren, davon eine gekrönt, bezeichnet *idolatria, ira, invidia, luxuria* und von leicht eingeritzten Kreisbogen umrahmt. Über ihnen eine fächerförmig ausgebreitete Blume, ein Ornamentmotiv, das oft wiederkehrt. Im Zwickelornament wiederholt die Namen *odium, dolus, peccatum,* ringsum ein leichter Kreisbogen. Am Rande Strickreif und Grasbüschel.

Schüssel in der Universitätssammlung von Lund in Schweden.[9]) Gefunden wahrscheinlich in oder bei Lund, 1899 in das Museum gekommen. Bronze mit Resten von Vergoldung. Dekoriert wie die vorige. Von Aufschriften lesbar an den Brustbildern *ira, idolatria, invidia,* am Rande *odium, dolus, peccatum.*

[8]) Briefliche Mitteilungen und eine Pause der Schüssel verdanke ich dem Direktorial-Assistenten des genannten Museums, Herrn Bunde. Beschreibung bei Grempler a. a. O. — Ohne Beschreibung erwähnt von Frimmel und Bethune a. a. O.

[9]) Grempler a. a. O.

Eine zweite Schüssel derselben Sammlung (Abb. 4). 1900 auf dem Grundstücke des ehemaligen Klosters und der Kirche St. Jakob in Lund gefunden.[10]) Mittelfigur mit Schleier und Kreisnimbus, zwei Bücher in Händen, bezeichnet *humilitas,* umgeben von doppeltem Strickreif. Die vier Seitenfiguren, von Halbkreisen umrissen, gleichfalls mit Schleier und Nimbus, bezeichnet *fides, spes, caritas, patientia.* Die Blumen der Zwickelornamente fächerartig ausgebreitet, wie auf dem Exemplar in Hannover, darin viermal wiederholt *odium, peccatum, dolus.* Am Rande Strickreif und mit der Perlpunze eingeschlagene runde und dreieckige Häufchen von Punkten.

Abb. 4.

Vier gravierte und 35 unverzierte Bronzeschüsseln, gefunden 1842 zu Pöddels in Esthland.[11]) Von jenen kam eine in das Museum zu Dorpat eine andere an den sächsischen Altertumsverein zu Dresden. Sie stimmen in der Dekoration mit der vorigen im wesentlichen überein. Die sehr schlecht geschriebenen und schwer leserlichen Bezeichnungen beider lauten *hudra* (wahrscheinlich ist *superbia* gemeint), *spes, idolatria, inves (invidia), ira* Im Ornamente *odium, peccatum, dolus.*

Schüssel im ungarischen Nationalmuseum zu Ofen-Pest.[12]) Fundort unbekannt, 1869 erworben und von Romer veröffentlicht. Der früher erwähnten Münchener sehr ähnlich. Die fünf Figuren haben Kreisnimben und die Namen *umilitas, fides, spes, karitas, patientia.*

Drei gravierte Bronzeschüsseln, gefunden 1853 am Holstentor in Lübeck, im dortigen Gewerbemuseum verwahrt. Sie sind untereinander sehr verschieden. Die eine zeigt in doppeltem Vierpaß (aus Kreisbogen) fünf weibliche Gestalten mit Krone und Kreisnimbus.[13])

[10]) Ders. a. a. O.

[11]) Ders. a. a. O.

[12]) Ders. a. a. O.

[13]) Ders. a. a. O.

Die mittlere hält ein Buch und ist mit *spes* bezeichnet, die anderen mit *pudicitia, spes, caritas*. An einer ausgebrochenen Stelle ist *fides* zu ergänzen. Im Zwickelornamente stehen fast dieselben Namen wie auf der Wangemannschen Schüssel. Sie lauten mit Ergänzungen

bonitas *castitas* *prudentia* *temperantia*
benignitas *modestia* *pax* *fortitudo*
mansuetudo *religio* *obedientia* *iustitia.*

Die beiden anderen Fundstücke werden später in einem anderen Zusammenhange beschrieben.

Schüssel in der Sammlung Forrer in Straßburg, früher bei Ancona in Mailand. Sie vereinigt gleich der Groninger Tugenden und Sünden. Jene haben Nimben und die übliche primitiv gebildete Gewandung, diese sind unbekleidet und barhaupt.[14]) Die mittlere ist als *humilitas* bezeichnet, die fünf Brustbilder am Rande als *fides, libido, invidia, ira, luxuria.*

Bronzeschüssel, 1901 im Rhein vor Köln gefunden, angeblich nach Wien in Privatbesitz übergegangen.[15]) Mittelfigur gekrönt, mit zwei Broden, in Kreisumrahmung. Die vier Seitenfiguren barhaupt, gleichfalls von einfachen Kreisbogen umrahmt, ohne Kronen. Die Zwickelornamente ohne Einfassung. Inschriften nicht sichtbar.

Zwei Bruchstücke einer Bronzeschüssel mit Gravierungen im Prussia-Museum zu Königsberg, gefunden 1887 auf dem Gräberfelde zu Ekritten im Kreise Fischhausen (Ostpreußen).[16]) Spuren eines Rosettenschemas aus Zirkelschlägen mit Brustbildern und Reste der Namen *peccatum* und *dolus*. Nach dem Fundberichte befand sich in demselben Grabe ein Wikingerschwert aus dem XII. Jahrh.

Bruchstück einer Schale gleicher Herkunft in derselben Sammlung.[17]) In der Mitte ein vierspitziger Stern, umgeben von doppeltem Strickreif. Am Rande Spuren von Brustbildern in Halbkreisen, dazwischen gewellte Strahlenbündel.

(Forts. folgt.)

Godesberg. Anton C. Kisa.

[14]) Ders. a. a. O.

[15]) Mündliche Mitteilung des Herrn Domkapitulars Professor Dr. Schnütgen. Der Antiquar Robert Becker in Köln, in dessen Besitz sich die Schüssel früher befand, stellte mir eine Pause von ihr zur Verfügung.

[16]) und [17]) Briefliche Mitteilung von Kustos H. Kemke in Königsberg. — Vergl. auch »Sitzungsbericht der Prussia« für 1888/89, Tafel XII, Fig. 1, 2.

Das Rationale zu Paderborn.

(Mit 6 Abbildungen.)



Bis vor kurzem von der archäologischen Forschung fast gänzlich vernachlässigt, ist das bischöfliche Rationale allerjüngst von verschiedener Seite eingehend auf seinen Ursprung und seine Entwickelung geprüft worden P. Braun,[1]) E. Martin,[2]) Prof. Eisenhofer[3]) und namentlich Verfasser dieses Aufsatzes[4]) haben fast gleichzeitig dieser nur noch in wenigen Kirchen gebräuchlichen Insignie ihre Aufmerksamkeit zugewandt. Die Resultate dieser Untersuchungen weichen in manchen Einzelheiten nicht unerheblich voneinander ab, besonders fordern einzelne Ansichten Eisenhofers zum Widerspruche heraus. Ohne uns indessen heute auf solch allgemeine Untersuchungen einzulassen, möchten wir uns mit einem der wenigen noch jetzt gebrauchten Rationalien befassen; wir meinen das Rationale zu Paderborn, dessen Alter, Entwickelung, Gebrauch und Symbolik wir etwas genauer darlegen wollen.

1. Bezüglich des Alters sind wir über wenige Rationalien so genau unterrichtet wie bei der Paderborner Insignie. Es war im Jahre 1131, als Papst Innozenz II., bedrängt von dem Gegenpapste Anaklet II., hilfesuchend nach Lüttich kam und den König Lothar flehentlich bat, einen Römerzug zu unternehmen und ihm zu seinem Rechte zu verhelfen. Bereitwillig sagte Lothar dem Papste Hilfe für das folgende Jahr zu, aber erst 1133 konnte er den Zug antreten, woran sich außer einer böhmischen Schar nur die Sachsen beteiligten, die sich von Anfang an entschieden auf die

[1]) »Zeitschrift für christl. Kunst« XVI (1903) 101.

[2]) »Revue de l'art chrétien« XLVII (1904) 29. — Id. »Historie des diocèses de Toul etc.«, (1899) I, 467 ss.

[3]) »Das bischöfliche Rationale« München 1904.

[4]) Das Rationale zu Toul, in »Zeitschrift für christl. Kunst« XVI, 275. Das Rationale zu Regensburg in »Kirchenschmuck« 1904 (Märzheft). Das Rationale in der abendländischen Kirche in »Archiv für christl. Kunst« 1904, 22 ff.

Seite des rechtmäßigen Papstes gestellt hatten. Von den geistlichen Fürsten des Landes waren es die Erzbischöfe von Bremen und Magdeburg, die Bischöfe von Osnabrück, Paderborn, Halberstadt, Havelberg und einige Äbte, im ganzen eine Schar von 1500 Rittern.[5]) Bischof von Paderborn war damals Bernhard I., ein energischer und tatkräftiger Mann. Der Zug war von Erfolg gekrönt. Dankerfüllt krönte Innozenz den König Lothar am 4. Juni 1133 im Lateran zum Kaiser und verlieh mehreren geistlichen Fürsten besondere Auszeichnungen. Dem Bischof Bernhard gewährte er am 5. Juni, wie es in der Verleihungsurkunde ausdrücklich heißt, für seine durch so manche Dienste bewiesene treue Anhänglichkeit an den römischen Stuhl den Gebrauch des Rationale. Seit jener Zeit, nunmehr also bald 800 Jahre, tragen die Bischöfe von Paderborn den liturgischen Ehrenschmuck des Rationale.[6])

[5]) Giesebrecht, »Deutsche Kaiserzeit« IV, 88.

[6]) Die Originalurkunde (0,31 m breit, 0,37 lang) befindet sich heute im Staatsarchiv zu Münster. Pflugk-Hartung bezeichnet sie als Mittelbulle, d. h. als solche, welche die Rota und das Monogramm nicht aufweist, wohl aber die Unterschrift und die für sich bestehende Datierung. Vergl. »Historisches Jahrbuch« V (1884) 545. Wegen ihrer Bedeutung für die Geschichte des Rationale sei hier der wesentliche Inhalt mitgeteilt: Innocentius Episcopus Servus Servorum Dei venerabili fratri Bernardo Padelburgensi episcopo eiusque successoribus canonice promovendis. Sicut omne datum optimum et omne donum perfectum desursum est et a patre luminum descendere scripturae sacrae auctoritas protestatur, ita procul dubio nostram gloriam atque lætitiam fore credimus, si fratres nostri digni honore inveniuntur, et pro sua probitate atque scientia de magnis honoribus ecclesiasticis ac dignitatibus ad altiora provehi promerentur. Hoc profecto intuitu, quoniam multa de tuae devotionis erga Beatum Petrum studio, venerabilis frater Bernarde episcope, nostris sunt auribus nuntiata et hoc ipsum certis indiciis comprobavimus, æquum est, ut pro impenso obsequio a Sede Apostolica amplius honoreris, et ut de caetero fraternitatem tuam nobis magis obnoxiam statuimus tam temporaliter quam spiritualiter gratum emolumentum Domino cooperante recipias. Et quoniam tamquam Aaron ad pontificalis dignitatis fastigium divina providentia te credimus evocatum, et loco Moysi ad regimen es et principatum christiani populi constitutus, eorumque quoque dignitatis te principem constituimus, et usum Rationalis tibi tuisque successoribus ex Apostolicae Sedis benignitate concedimus. Hoc videlicet sancientes, ut eodem his diebus per parochiam tuam infra ecclesiam dumtaxat utamini, qui in praesentis scripti pagina perscribuntur, id est Coena Domini, Pascha, Acensione, Pentecoste, natale b. Joannis B., festivitatibus beatorum Apostolorum Petri et Pauli, solemnitatibus B. Mariae, et Omnium Sanctorum, natale Domini et Epiphania; in consecrationibus quoque ecclesiarum infra tuam parochiam necnon etiam ordinationibus clericorum, in anniversario dedicationis Padelburgensis ecclesiae, et in festivitate S. Liborii. — Vergl. Schaten, »Annales Paderborn. ad. an. 1133«. Finke, »Westfälisches Urkundenbuch« Nr. 42.

2. Bekanntlich war die Gestalt und Form des Rationale nicht nur in verschiedenen Kirchen sehr verschieden, selbst in derselben Kirche hat es seine Form häufig gewechselt; in dieser Hinsicht nimmt es unter den liturgischen Gewändern und Insignien gradezu eine einzigartige Stellung ein. Im allgemeinen lassen sich drei Grundtypen unterscheiden: entweder erscheint es nämlich als stofflicher Schulterkragen (Collier) oder als Schulterband, ähnlich dem erzbischöflichen Pallium, oder in der gänzlich abweichenden Form einer metallischen Brustplatte, welche einer rechteckigen Agraffe gleicht und durchaus an das alttestamentliche Rationale erinnert, während die beiden ersten Formen wohl in Beziehung stehen zu dem alttestamentlichen Superhumerale, wenigstens führen sie zuweilen in den alten Inventarien und bei den Liturgikern diesen Namen. Die dritte Art ist mit Sicherheit in Reims durch mehrere Jahrhunderte zu verfolgen,[7]) während sie in Deutschland und Italien nur in vereinzelten Fällen nachzuweisen ist.

Merkwürdigerweise sind in Paderborn alle drei Formen üblich gewesen; ein Zweifel könnte allenfalls nur bezüglich des agraffenförmigen, metallischen Rationale herrschen, da mir keine zweite Kirche bekannt ist, welche von dem stofflichen zum metallischen Rationale (und umgekehrt) übergegangen wäre. Letzteres müßte aber in Paderborn der Fall gewesen sein, wenn dort alle drei Formen zeitweise üblich waren. Wenden wir uns zunächst daher dieser dritten Form zu, obgleich sie in der Paderborner Kirche nicht die älteste ist. Über ihren Gebrauch läßt das hier abgebildete Siegel[7a]) des Bischofs Bernhard III. v. J. 1215 wohl keinen ernsten Zweifel aufkommen (Abb. 1). Deutlich

[7]) Cerf, »Dissertation sur le rational en usage dans l'église romane et dans l'église de Reims« (publiziert in »Travaux de l'academie de Reims«, 83 [1889] p. 240).

[7a]) Für die Erlaubnis, die fünf Siegel-Abbildungen hier reproduzieren zu dürfen, bin ich Herrn Provinzial-Konservator Ludorff zu Dank verpflichtet.

tritt auf der Brust eine viereckige Verzierung hervor, welche nur das Rationale sein kann, wie ein Vergleich mit den Statuen der Kathedrale zu Reims beweist.[8]) An den beiden unteren Ecken ist es mit kleinen, kugelförmigen Troddeln versehen. In der Mitte der Platte scheint eine Anzahl kostbarer Steine gruppiert zu sein, wie es z. B. in Reims der Fall war; möglicherweise ist es aber auch ein ‚Agnus Dei'. Ob wir es hier mit einem metallischen oder stofflichen Ornatstücke zu tun haben, läßt die Abbildung nicht genau erkennen, indes wird man es sich wohl als metallisch zu denken haben analog dem Rationale zu Reims, das aus einer mit kostbaren Edelsteinen besetzten Goldplatte bestand. Die Art der Befestigung ist nicht sichtbar, anscheinend ist es mit einer Schnur oder mit einer goldenen Kette um den Hals gehängt.[9])

Man hat geglaubt,[10]) und ich selbst habe früher, freilich nicht ohne Bedenken, diese Ansicht geäußert,[11]) das agraffenförmige Rationale lasse sich in Paderborn noch auf verschiedenen anderen Monumenten nachweisen, so auf den Siegeln der Bischöfe Bernhard III. († 1223), Bernhard IV. († 1247) und Simon I. († 1277). Von ortskundiger Seite wurde namentlich ein Hinweis meinerseits vermißt auf einige Statuen im Südportale des Domes, im sogen. Paradies, die ich bezüglich unserer Frage einer wiederholten Prüfung unterzogen habe. Es kommen hier vornehmlich drei Statuen in Betracht, die hll. Liborius, Kilian und Meinwerk (?), von welchen zwei auf der Brust über der Kasel eine agraffenförmige Verzierung tragen. Die Statuen machen einen fast archaistischen Eindruck; nach den Untersuchungen Beißels sind sie im dritten Viertel des XIII. Jahrhunderts entstanden,[12]) während Nordhoff die Frage aufgeworfen hat, ob wohl »einige höchst eigentümliche unter diesen Figuren noch auf Meinwerks Dom (1009 bis 1015) zurückgingen.«[13]) Mag man sich für die eine oder andere Ansicht entscheiden — tatsächlich spricht sehr viel gegen Nordhoff — in jedem Falle wird es mir schwer, in der fraglichen Verzierung ein Rationale zu sehen. Zur Zeit Meinwerks war das Bistum noch nicht im Besitze des Rationale, wie hätte man also die Bischofsstatuen mit dieser Verzierung schmücken können? Im dritten Viertel des XIII. Jahrh. aber hatte nach Ausweis der Siegel in Paderborn das Rationale die Form des Schulterbandes. Es bliebe allerdings noch eine andere Möglichkeit, die früher von mir und besonders für die westfälischen Bistümer von Tumbült als Wirklichkeit bezeichnet worden ist, nämlich der gleichzeitige Gebrauch des metallischen und stofflichen Rationale, das letztere in der Form des erzbischöflichen Palliums. Wie wir uns diese Verbindung zu denken haben, veranschauliche ich durch die Abbildung des Siegels Bischofs Ludolf von Münster v. J. 1227 (Abb. 2). Ähnlich sind die bereits obengenannten Siegel einzelner Paderborner Bischöfe. Auf der Brust trägt Bischof Ludolf oberhalb



Abb. 1.

[8]) Bock, »Geschichte der liturgischen Gewänder« II, 196 Taf. VI.

[9]) Auch das Reimser Rationale wurde an einer goldenen Kette getragen. Vergleichungsweise setze ich die Beschreibung dieses Rationale aus einem alten Inventar v. J. 1470 hierher: Est unum magnum et pretiosum rationale de puro auro, in quo sunt duodecim lapides pretiosi diversorum colorum incussati, in duodecim circulis aureis, in quibus scripta nomina duodecim filiorum Israel et pendet ipsum rationale cum una catena de auro circumdante humeros praelati, in cuius catenae duobus lateribus instant admodum pulchri duo lapides, dicti camayeux, incussati in auro et a parte posteriori unus sat grossus cristallus. Cerf, l. c. p. 251.

[10]) Tumbült, »Die westfälischen Siegel des Mittelalters« (Münster 1885) II, 1, 11. — »Zeitschrift für christl. Kunst«, a. a. O. S. 103.

[11]) Kleinschmidt, »Das Rationale« (Separat-Abdr.) S. 37.

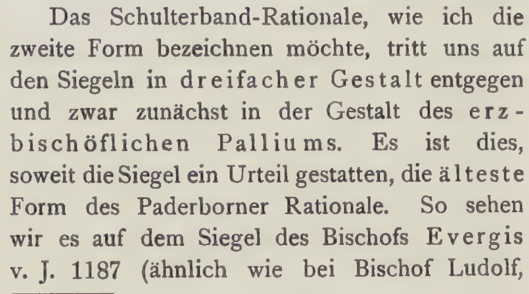
[12]) Beißel, in: »Stimmen aus Maria-Laach« LXV (1903) 319. — Vergl. auch Reiche, »Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn«, Münster 1905.

[13]) »Bonner Jahrbücher« LXXXIX (1890) 182[1].

des palliumartigen Streifens eine rechteckige, jedenfalls metallische Verzierung. Dürfen wir in diesem Ornatstücke das Rationale erblicken? Diese Frage ist nicht nur für Paderborn von Bedeutung, sie ist fast noch wichtiger, um die Existenz unsrer Insignie auch in den Bistümern Münster, Osnabrück und Minden zu beweisen.[14]) Ich gebe hier folgendes zu erwägen. Es ist doch wohl wenig wahrscheinlich, daß in derselben Kirche eine Insignie unter zweifacher Gestalt gebraucht wurde, daß also das stoffliche und metallische Rationale gleichzeitig nebeneinander bestanden habe. Hiergegen läßt sich nicht auf die Kirche von Aquileia verweisen, in der das Rationale und das Pallium gleichzeitig in Gebrauch waren zufolge eines Privilegs des Papstes Johannes XIX. († 1033) an den Patriarchen Poppo,[15]) denn hier sind es zwei ganz verschiedene Insignien, die wohl nebeneinander bestehen können. Was es mir ferner schwer macht, die agraffenartigen Verzierungen auf den Paderborner Portalfiguren und den westfälischen Siegeln als Rationalien anzusprechen, ist die Beobachtung, daß ähnliche und teilweise ganz gleiche Ornatstücke auf Abbildungen und an Statuen des XII. und XIII. Jahrh. nicht nur bei geistlichen Würdenträgern, sondern auch bei Laien zahlreich auftreten. So sah ich in S. Stefano zu Verona eine den Paderborner Monumenten etwa gleichaltrige Marmorstatue des hl. Petrus, die den Apostelfürsten in bischöflicher Kleidung darstellt. Auf der Brust ist die Kasel mit einer schönen, runden Agraffe besetzt, die dort eigentlich unmotiviert angebracht ist und nur dekorativem Zwecke dient. Namentlich zeigt eine Anzahl Statuen im Dome zu Naumburg die uns hier beschäftigende Agraffe als Brustverzierung und zwar sowohl bei Männern wie bei Frauen; es trägt sie z. B. Äbtissin Adelheid, ebenso Religindis und Timo von Kistritz;[16]) des letzteren Agraffe, um etwas anderes kann es sich hier natürlich nicht handeln, gleicht durchaus dem vermeintlichen Rationale der Paderborner Bischofsstatue an der Westseite des »Paradies«. Diese Beispiele ließen sich leicht vermehren,[17]) wir fügen nur noch hinzu, daß auch die literarischen Nachrichten solche Brust-Agraffen wiederholt unter dem Namen pectorale erwähnen; so spricht ein altes Nekrologium zu Chartres von einem Pektorale, das aus reinstem Golde und aus kostbaren Edelsteinen bestand.[18]) Fasse ich alle diese Momente zusammen, so scheint es mir mehr als zweifelhaft, daß die fragliche Brustverzierung der Paderborner Bischofsstatuen und Siegel als ein Rationale anzusehen ist, ich möchte sie vielmehr als ein Pektorale ansprechen. Dabei bleibt natürlich bestehen, daß das agraffenförmige Rationale im XIII. Jahrhundert eine Zeitlang in Paderborn in Gebrauch war; wie lange, darüber geben die Monumente keinen Aufschluß.



Abb. 2.



Das Schulterband-Rationale, wie ich die zweite Form bezeichnen möchte, tritt uns auf den Siegeln in dreifacher Gestalt entgegen und zwar zunächst in der Gestalt des erzbischöflichen Palliums. Es ist dies, soweit die Siegel ein Urteil gestatten, die älteste Form des Paderborner Rationale. So sehen wir es auf dem Siegel des Bischofs Evergis v. J. 1187 (ähnlich wie bei Bischof Ludolf,

[14]) »Westfälische Siegel« Taf. 43—54.

[15]) Migne, P. L. CXLI, 1137.

[16]) Flottwell u. Schmarsow, »Meisterwerke der deutschen Bildhauerei des Mittelalters« I (1892) Taf. 2, 8, 11, 12.

[17]) Rohault de Fleury, »La Messe« pl. 500 518, 546, 550, 604, 635. — Vergl. auch die Figur des hl. Bartholomäus zu Laer (Kr. Steinfurt) bei Savels, »Dom zu Münster« (1904) S. 20.

[18]) Ducange, Glossarium s. v. pectorale, wo weitere Beispiele.

Abb. 2). Es liegt als schmales Band auf den Schultern, vorn hängt es bis über den Saum der Kasel als langer, schmaler Behang fast bis auf die Füße herab. Diese Länge zeigt deutlich, daß es sich nicht etwa um einen Besatzstreifen der Kasel handelt. Das erzbischöfliche Pallium, mit dem es in der Form vollständig übereinstimmt, kann es ebenfalls nicht sein, da diese Auszeichnung dem Bischof Evergis nicht zu teil geworden ist. Daß es der liturgische Ehrenschmuck der Paderborner Bischöfe, das Rationale, ist, darf man um so mehr annehmen, da es auch anderswo in dieser Form auftritt, z. B. in Würzburg und Toul.

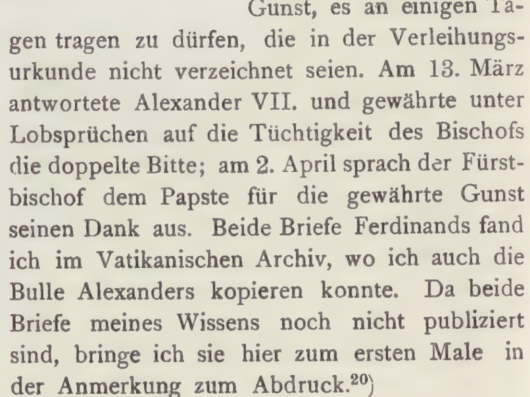
Von einer genauern Beschreibung der zweiten Form des Schulterband-Rationale können wir absehen, da wir sie dem Leser auf dem Siegel des Bischofs Willbrand v. J. 1227 im Bilde vorführen (Abb. 3). Es ist auch hier ein Schulterband mit Brustbehang, letzterer ist aber um die Hälfte gekürzt; es gleicht fast dem modernen Pallium, von dem es sich besonders durch die fünf medaillonartigen Verzierungen auf Brust und Schultern unterscheidet. Diese runden Verzierungen dürfte der Siegelschneider durchaus der Wirklichkeit nachgebildet haben, da sie uns mehrfach auf mittelalterlichen Rationalien begegnen. Ich verweise hier besonders auf das schöne Siegel des Ludgerus-Stiftes zu Münster v. J. 1279 (Abb. 4), auf dem der hl. Ludgerus ein ähnliches Ornatstück trägt wie Bischof Willbrand. Hiermit will ich freilich nicht behauptet haben, die Bischöfe von Münster seien eine Zeitlang im Besitze des Rationale gewesen. Es wäre eine dankbare Aufgabe für die Lokalforschung, dieser Frage näher zu treten.[19])



Abb. 3.

Die dritte Form des Schulterband-Rationale zeigt das Siegel des Bischofs Bernhard IV. v. J. 1236 (Abb. 5); es ist eines der schönsten Rationalien, die mir aus Abbildungen bekannt sind. In gefälligen, fast zierlichen Linien die Brust des Bischofs zierend, ist es selbst durch reichen Schmuck ausgezeichnet. In Nachahmung des alttestamentlichen Superhumerale sind die zu den Schultern aufsteigenden Bänder an der untern Seite mit kleinen Schellen versehen, wie wir sie noch heute am Rationale im Domschatze zu Regensburg sehen. Die Verbindungsstelle der beiden Schulterbänder trägt ein Medaillon, das mit einem Agnus Dei verziert ist.

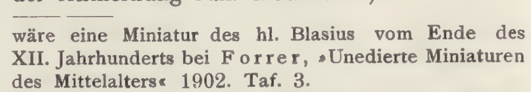
Dieses schöne Siegel bietet uns meines Wissens die letzte Darstellung des Rationale zu Paderborn im Mittelalter. Wir müssen volle vierhundert Jahre voran gehen, bis wir überhaupt einer Nachricht von unsrer Insignie begegnen. Sie stammt aus der Zeit des großen Fürstbischofs Ferdinand II. von Fürstenberg. Dieser bat am letzten Tage des Jahres 1665 den Papst Alexander VII. um die Bestätigung des uralten Privilegs und zugleich um die Gunst, es an einigen Ta-



gen tragen zu dürfen, die in der Verleihungsurkunde nicht verzeichnet seien. Am 13. März antwortete Alexander VII. und gewährte unter Lobsprüchen auf die Tüchtigkeit des Bischofs die doppelte Bitte; am 2. April sprach der Fürstbischof dem Papste für die gewährte Gunst seinen Dank aus. Beide Briefe Ferdinands fand ich im Vatikanischen Archiv, wo ich auch die Bulle Alexanders kopieren konnte. Da beide Briefe meines Wissens noch nicht publiziert sind, bringe ich sie hier zum ersten Male in der Anmerkung zum Abdruck.[20])

---

[19]) Außer den Siegeln der Bischöfe Werner († 1151), Ludolf († 1248) und Werner († 1260), »Westfälisches Siegelbuch« Taf. I[3], 43[2], 44[3], käme auch wohl in Betracht die Grabplatte des Bischofs Hermann († 1203) in Marienfeld (Abbild. bei Nordhoff, Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Kreises Warendorf [1886] S. 144), womit zu vergleichen



wäre eine Miniatur des hl. Blasius vom Ende des XII. Jahrhunderts bei Forrer, »Unedierte Miniaturen des Mittelalters« 1902. Taf. 3.

[20]) Der erste Brief Ferdinands lautet: Beatissime Pater. Singularis Sanctitatis Vestrae erga me et Ecclesiam meam benignitas certam mihi fiduciam, ut eius compos fiam, quod ad divinum cultum et

Wenngleich es im Paderborner Dome, von einigen wohl auswärts angefertigten metallischen Grabplatten abgesehen, an mittelalterlichen Darstellungen der Bischöfe sehr mangelt, so muß das Fehlen jeglicher Nachricht über das Rationale doch in etwa auffallen, zumal wenn man bedenkt, wie häufig man dem Rationale auf Monumenten in andern Bistümern begegnet, z. B. in Regensburg, Toul, Würzburg. Sollte man nicht auch in Paderborn, wie in einzelnen andern Bistümern, im Laufe der Zeit auf das alte Vorrecht ganz verzichtet haben? Diese Vermutung findet eine Stütze in dem zweiten Schreiben Ferdinands, worin er sich des Ausdrucks bedient, der Papst habe das alte Privileg der Paderborner Kirche erneuert; erneuern konnte Alexander VII. das Privileg eigentlich nur dann, wenn es durch Nichtbenutzung außer Brauch gekommen war. Aus dieser Annahme würde sich ferner eine zweifache Tatsache leicht erklären: einmal die dringende Bitte des Fürstbischofs um eine päpstliche Bestätigung des alten Vorrechtes, zu der ja sonst kaum ein zwingender Grund vorlag; sodann die Anfertigung eines neuen Rationale, da im Domschatze keins mehr vorhanden war.



Abb. 4.

episcopalis mei muneris honorem pertinere atque ideo non sine magna ratione humillime petendum censeo. Habet Ecclesia mea Paderbornensis atque inter praecipua sua monumenta numerat insigne diploma pontificium, quo Innocentius II Papa Bernardo primo huius nominis Paderbornensi Episcopo et successoribus eius statis diebus usum Rationalis sub plumbo concessit, cum is prius multa fidei et obsequii sui specimina domi edidisset et deinde Lotharium imperatorem in Italiam comitatur fidam strenuamque in magnis rebus adversus Petri Leonis schisma operam Sedi Apostolicae navasset: semper enim hac benignitate Sedes Apostolica et Pontifices Maximi usi sunt, ut bene meritorum fidem, observantiam et obsequia favoribus, gratiis et praemiis superaverint; id quod plurimis experimentis aliis Paderbornensis Ecclesia cognovit et praedicat. Maximi quidem magnum istud meum Ecclesiae meae et successorum meorum ornamentum aestimo; unum tamen doleo, non licere mihi eo uti in festo ss. Corporis Christi, quo sacrum solemne in aede cathedrali celebrari et vix ullum maiori pietate, frequentia et apparatu servari consuevit; quanquam omissam in literis Innocentii mentionem festi, quod nondum ab Ecclesia eo tempore institutum et praeceptum fuisse constat, mirari non debeo, sed potius omnem operam et diligentiam adhibere, ut facultatem utendi tum rationali impetrem. Quare Sanctitati Vestrae humillime supplico, ut diploma Innocentii confirmare, diebus in eo nominatis adiicere solemnissimum (!) Ss. Corporis Christi, Circumcisionis dominicae et inventae atque exaltatae S. Crucis festa, quorum celebritas in Ecclesia mea valde aucta, et mihi ac successoribus meis clementissime indulgere dignetur, ut omnibus istis diebus gestare nobis liceat Rationale, quod perpetuum nobis accepta a Sanctitate Vestra gratia memoriale erit, cuius sanctissimos pedes humillimo osculo veneror

Paderborne, XXXI Decemb. M·DC·LXV.

Sanctitati Vestrae

devotissimus, demississimus, devinctissimus

et oboediendissimus

Ferdinandus Episcopus Paderbornensis.

Diesem Bittgesuch war die Bulle Innozenz II. in Abschrift beigefügt. Die Antwort des Papstes vom 13. März ist bereits von Schaten »Annales Paderbornenses« ad an. 1133 abgedruckt worden. Der Dankbrief des Fürstbischofs lautet also:

Beatissime Pater. Grande nefas admissum me credo, si non humillimas Sancitati Vestrae gratias habere studeam pro brevi et diplomate, quibus clementissimam suam erga me et ecclesiam meam benignitatem declarare et singularem utique magnamque gratiam praestare dignata est; quemadmodum igitur ab anno MCXXXIII mansit semper in ecclesia Paderbornensi crevitque nomen et honor Innocentii II Pontificis Maximi, a quo Bernardus Episcopus usum rationalis primum impetravit: ita nulla unquam aetas ex meo et successorum meorum animis detulit memoriam et reverentiam Sanctitatis Vestrae quam precibus meis permotam vetus privilegium renovasse, stabilivisse et auxisse summopere laetor. Erit enim rationale non modo eximium episcopalis nostrae dignitatis ornamentum verum etiam perpetuum monumentum et memoriale omnium a Sanctitate Vestra acceptorum benificiorum et maximum incitamentum, ut omnibus quibus possumus obsequiis Stem Vram et Sedem Aplam colamus et reipsa nos gratos esse cupere ostendamus. Interim omni cura et vigilantia conabor mihi gregique meo universo et parere mandatis Stis Vrae quam diutissime superesse incolumen unice exopto et demissimo pedum osculo veneror etc.

Das erste Schreiben findet sich im Vatikanischen Archiv. Vesc. 51 fol. 171; das zweite Vesc 51 fol. 40.

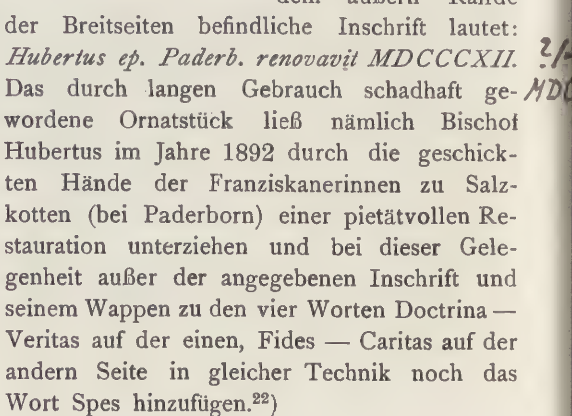
3. Das neue unter Fürstbischof Ferdinand angefertigte Rationale hat sich bis zur Stunde erhalten und schmückt noch heute an festlichen Tagen den Bischof bei der hl. Messe. Weiteren Kreisen wurde seine Gestalt eigentlich erst durch die Abbildung in den »Kunstdenkmälern von Paderborn«[21]) bekannt; doch bietet Ludorff keine Abbildung des Rationale in seiner gegenwärtigen Gestalt, wie er auch über die Ausstattung nur einige dürftige Andeutungen macht. Es ist daher wohl angebracht, das seltene Monument hier etwas ausführlicher zu besprechen und es in einer neuen Abbildung vorzuführen, welche nach einer eigens für diesen Aufsatz angefertigten Photographie hergestellt wurde (Abb. 6).

Die Gestalt der Insignie ist aus der Abbildung hinlänglich ersichtlich: es ist ein rechteckiges Ornatstück mit zwei kurzen Behängen auf der Brust und dem Rükken; diese Behänge sind mit 11 cm langen Goldfransen verziert. In der Länge mißt es 58 cm, wovon 11 cm auf die 9 cm breiten Behänge kommen, in der Breite 39 cm. In der Mitte ist eine fast kreisförmige Öffnung angebracht (17×21). Mittelst einiger Häkchen wird es geschlossen. Der Fond des ganzen Ornates ist ein schönes Goldgewebe, das mit Stickereien, Inschriften, Edelsteinen und Perlen fast ganz bedeckt ist. Die über das ganze Ornatstück zerstreuten Arabesken sind teils durch Bouillonstickerei, teils durch Goldkordeln hergestellt. In Bouillonstickerei sind auch die Inschriften auf den beiden Längsseiten und am äußern Rande der Breitseiten gehalten, während die fünf andern Worte auf den Breitestücken aus massigem Metall gearbeitet sind. In diese Metallplättchen sind zahlreiche Diamanten in Tafelschliff eingelassen. Alle Buchstaben sind Majuskeln von fast 2 cm Höhe. Jede Schmalseite ist mit einem großen, von zahlreichen kleinen Steinen umgebenen Topas geschmückt; einer derselben trägt das Wappen des Stifters, darunter sieht man auf einem Metallplättchen das Wappen des Restaurators, des Bischofs Hubertus Simar. Die kleinen Steine sind teils echt, teils unecht; unter den echten befinden sich einige Smaragde von bedeutendem Werte, ferner Granaten und Almadine. Die an der Halsöffnung entstandenen Zwickel wurden mit einer gefälligen Verzierung von echten Perlen ausgefüllt. Das Ornatstück besitzt einen nicht unbedeutenden materiellen Wert.



Abb. 5.

Was speziell die Inschriften anlangt, so geben die Worte auf der Längsseite kurz die Geschichte des Paderborner Rationale an; sie lauten: Bernardus I ep̄us pād. impetravit. Innocentius II P. M. concessit. Ferdinandus II ep̄us pād. ampliavit. Alexander VII. P. M. confirmavit. Bernhard I. hat es erlangt, Innozenz II. es bewilligt, Ferdinand II. seinen Gebrauch vermehrt, Alexander VII. es bestätigt. Die an dem äußern Rande der Breitseiten befindliche Inschrift lautet: *Hubertus ep. Paderb. renovavit MDCCCXII.* Das durch langen Gebrauch schadhaft gewordene Ornatstück ließ nämlich Bischof Hubertus im Jahre 1892 durch die geschickten Hände der Franziskanerinnen zu Salzkotten (bei Paderborn) einer pietätvollen Restauration unterziehen und bei dieser Gelegenheit außer der angegebenen Inschrift und seinem Wappen zu den vier Worten Doctrina — Veritas auf der einen, Fides — Caritas auf der andern Seite in gleicher Technik noch das Wort Spes hinzufügen.[22])



[21]) »Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn« (1899) Taf. 60.

[22]) Es existiert noch ein zweites Rationale in Paderborn, welches unter Bischof Clemens von Ledebur (1825—1844) angefertigt wurde; es ist eine einfache, wertlose Arbeit.



Abb. 6. Das Rationale des Fürstbischofs Ferdinand II. von Paderborn.

4. Wie das erzbischöfliche Pallium bezüglich des Gebrauches manchen Einschränkungen unterworfen ist, ähnlich auch das Rationale. Zunächst darf der Bischof nur an einigen, in den päpstlichen Urkunden genannten Tagen sich seines Ehrenschmuckes bedienen, nämlich an Gründonnerstag, Ostern, Christi Himmelfahrt, Fronleichnam, Weihnachten, Beschneidung des Herrn, Epiphanie, Allerheiligen, Peter und Paul, Johannes Bapt., Liborius, Kreuzerhöhung und Kreuzerfindung und an allen Muttergottesfesten; ferner darf er es tragen bei der Ordination der Kleriker und der Konsekration der Kirchen. Es sind ungefähr dieselben Tage, an denen seit dem XI. Jahrh. den Erzbischöfen das Tragen des Palliums gestattet war, mit dem ja unsere Insignie eine große Ähnlichkeit hat. Ferner darf sich der Bischof des Rationale nur innerhalb der Diözese bedienen, nicht aber, wenn er sich außerhalb derselben befindet. Endlich hebt die Verleihungsurkunde noch hervor, daß er es nur bei der hl. Messe, also nicht bei andern kirchlichen Funktionen tragen darf. Dieser doppelten Einschränkung unterliegt ebenfalls das Pallium.

Wie beim Anlegen der übrigen liturgischen Gewänder spricht der Bischof auch beim Rationale ein kurzes Gebet, das in den verschiedenen Kirchen nicht gleichlautend ist. In Paderborn lautet es: Per decoris huius instrumentum plenum oro, Domine, in me remedium operare miserationis, ut quod in facie ad decorem ecclesiae gero, operum meorum commendet effectus ac gratia tua me dignum reddas, ut tibi in omnibus placere valeam. Amen.

5. Wenn ich zum Schluß noch ein kurzes Wort über die symbolische Bedeutung des Rationale hinzufüge, so geschieht es in der Überzeugung, daß wenigstens im Mittelalter unsere Insignie, ebenso wie alle andern liturgischen Gewänder, symbolisch gedeutet wurde.[23]) In Paderborn lernen wir diese Symbolik aus einer der Inschriften kennen, womit es verziert ist, nämlich aus den vier bezw. fünf aus Goldplättchen gearbeiteten Worten: Doctrina etc. Ähnlich lautet auch die Inschrift auf dem Rationale zu Krakau aus dem XIV. und zu Eichstätt aus dem XV. Jahrh. Die Worte Doctrina — Veritas deuten zunächst auf den Zusammenhang mit dem alttestamentlichen Rationale, welches dieselben Worte trug,[24]) sie sollen den Bischof mahnen, sich durch ein reiches Wissen vor seinen Untergebenen auszuzeichnen und sie ohne Falsch und Hehl zu leiten und zu regieren, die Wahrheit soll ihm bei all seinem Tun und Lassen als Leuchte vorschweben, sie soll er lehren und verteidigen. Die Worte Fides (Spes) Caritas aber sind für ihn eine Mahnung, auch durch die Übung der Tugenden der ihm anvertrauten Herde zum Beispiel zu sein, um sie so durch sein Wissen und durch sein Tugendleben auf die engen Pfade zu geleiten und sie dem »Oberhirten« Jesus Christus zuzuführen.

St. Ludwig Kolleg bei Harreveld (Holland).
Beda Kleinschmidt O. F. M.

[23]) Vergl. meine Studie »Das Rationale« S. 45 (Separat-Abdruck).
[24]) 2. Mos. 28, 30.

Vom Dom zu Bamberg.



Allenthalben ist man bestrebt, die durch das Alter mitgenommenen Bauten des Mittelalters durch sachgemäße Erneuerungen und konstruktive Verbesserungen vor ihrem Untergange zu bewahren. Es herrscht auf diesem Gebiete in unseren Tagen eine rege Tätigkeit, die jedoch nicht immer erfreuliche Blüten zeitigt. Die Zahl derer, welche ein tiefes Verständnis für die Kunst der Alten haben und Architekt wie Künstler zugleich sind, ist ja auch nicht allzu groß. Doch gibt es noch viele Bauwerke, die einer Restauration dringend bedürften, da der Grad der Verwitterung der architektonischen und ornamentalen Details wie auch des figürlichen Schmuckes ein stark vorgeschrittener ist, deren Erhaltung aber noch nicht mit vollem Ernst in Aussicht genommen scheint. —

Zu dieser Gattung gehört auch der Bamberger Dom, der mit seiner doppelchörigen Anlage und seinen vier Türmen der gewichtigste Kirchenbau der spätromanischen Epoche im südlichen Deutschland ist. Über seine Baugeschichte läßt sich keine volle Klarheit gewinnen, da aus der maßgebenden Zeit die Nachrichten fehlen. Der Dom, wie er heute steht, ist ein Werk des XIII. Jahrh., bei dem

wir von Osten nach Westen ein langsames Fortschreiten vom romanischen zum frühestgotischen Stil beobachten können. Der Ostchor zeigt Anklänge an die Dome des Rheins, an den Westtürmen verspüren wir deutlich wahrnehmbare Einflüsse von der Kathedrale zu Laon. Wir haben hier an eine von den verfügbaren Mitteln abhängige, längere Bauperiode zu denken, die naturgemäß auch Wechsel in der Einzelgestaltung zum Gefolge hatte. Späterhin sind vielfach Änderungen am Dom vorgenommen worden. Es ist hier namentlich an die Entfernung des mittleren, die weitgedehnte Flucht des Langhausdaches einst so schön belebenden Dachreiters, an die nüchterne Umgestaltung der Turmhelme, wobei die Eckerker der Westtürme ihre charakteristischen Zeltdächer einbüßten, an die kalt wirkende Eindeckung des ganzen Baues mit Schiefer und endlich, was das Innere anbelangt, an die im Geist der damaligen Zeit liegende Purifizierung auf einheitliche Stilart unter König Ludwig I. zu erinnern, wobei zahlreiche mit dem Dom und seiner Geschichte eng verwachsene Kunstdenkmale, Altäre und Grabdenkmäler entfernt wurden, so daß an Stelle einstigen Reichtums öde Kahlheit trat. Daß sich auch bauliche Schäden bemerkbar machen, nimmt bei dem hohen Alter des Bauwerkes kein Wunder. Um über den Zustand des Domes Klarheit zu erlangen, wurde der bekannte Kirchenbaumeister Joseph Schmitz, Restaurator an St. Sebald in Nürnberg, damit beauftragt, ein Gutachten auszuarbeiten. In demselben wurde auch eine Inventarisierung des gesamten, auf den Dom bezüglichen bau- und kunstgeschichtlichen Materials als notwendige Vorarbeit hingestellt. Schmitz ging hierbei von der grundsätzlichen Voraussetzung aus, daß der an die Restaurierung eines bedeutenden Kirchengebäudes herantretende Architekt auf das genaueste mit dessen Geschichte vertraut und über sämtliche an demselben im Laufe der Jahrhunderte vor sich gegangene größere wie kleinere Veränderungen unterrichtet sein müsse. Die Durchführung dieser Arbeit wurde auf seinen Vorschlag dem ersten Assistenten am Germanischen Museum in Nürnberg, Dr. Fritz Traugott Schulz, übertragen. Dieser faßte seine Aufgabe so auf, daß er sich jeglicher subjektiver Ausführungen zu enthalten und das entscheidende Gewicht auf die rein objektive Darstellung des in der Literatur, in Archivalien und in bildlichen Darstellungen sich vorfindenden Quellenmaterials zu legen habe, es dem späteren Restaurator am Bamberger Dom überlassend, aus dem gesammelten Stoff im Einklang mit dem jeweiligen Befund seine Schlüsse zu ziehen. Diese umfangreiche, viel Aufwand von Mühe und Zeit erfordernde Arbeit liegt nunmehr als Manuskript abgeschlossen vor. Da sie sich auf Grund der bei der so vortrefflichen, von den Fachgenossen allgemein bewunderten Wiederherstellung der Sebalduskirche in Nürnberg gesammelten Erfahrungen nicht auf den Dom und seine Bauteile beschränkt, sondern sich auch auf die Ausstattungsstücke, die Ausschmückung und auf die den Dom umgebenden oder mit ihm im Zusammenhang stehenden Teile ausgedehnt hat, so dürfte hier ein für die Bau- und Kunstgeschichte des Bamberger Domes wertvolles Material zusammengetragen sein. Die äußere Anordnung des Stoffes geschah in fünf Hauptabschnitten, deren Sonderabteilungen wieder für sich je nach Maßgabe die drei Rubriken Literatur, Abbildungen und Verweise auf gleichzeitige oder verwandte Bauten, Bauteile und sonstige Einzelheiten als Unterabteilungen aufweisen. Das erste Kapitel befaßt sich mit dem Dom im allgemeinen; das zweite Kapitel wendet sich seinen einzelnen Teilen zu; das dritte Kapitel beschäftigt sich mit seiner Ausstattung und Ausschmückung; das vierte Kapitel hat die Umgebung des Domes zum Gegenstand; das Schlußkapitel bringt die Angaben und Hinweise mehr allgemeiner Natur.

Unseres Wissens ist bislang noch keine auf die Restaurierung eines bedeutenden Bauwerks hinzielende Arbeit von dieser Art und von diesem Umfang in Angriff genommen worden. Sicherlich aber ist sie angesichts der mannigfachen Fragen, welche im Verlaufe der Wiederherstellungsarbeiten aufzutreten pflegen, ein äußerst willkommenes Hilfsmittel. Prinzipiell kann daher nur lebhaft gewünscht werden, daß jeglicher Restauration, sei sie nun eine durchgreifende oder beziehe sie sich nur auf einzelne Teile, eine solche auf historischer und kunstgeschichtlicher Basis fußende und das ältere Abbildungsmaterial berücksichtigende Vorarbeit vorausgehen möge. Hier reichen sich Kunsthistoriker und Künstler die Hand — gewiß nicht zum Schaden der guten Sache!

N. Sch.

Bücherschau.

Die Bibel in der Kunst. Nach Original-Illustrationen erster Meister der Gegenwart. Erläuternder Bibeltext von Augustin Arndt S. J. Mainz 1905. Kirchheim & Co., 20 Lieferungen, à 1,50 Mk.

Der Gedanke, die Bibel, d. h. einzelne biblische Szenen vornehmlich des Alten, aber auch des Neuen Testamentes, in der Auffassung von 26 der hervorragendsten modernen Maler in den verschiedenen Kulturländern zu bieten, ist eigenartig und großartig. Daß hierbei der biblische Vorgang hinsichtlich des Textes korrekt wiedergegeben ist, wird durch die kirchliche Approbation der Übersetzung verbürgt, und daß für die Auswahl der künstlerischen Darstellungen auch deren Ernst und Würde, die hier am wenigsten fehlen dürfen, ganz besonders in die Wagschale fielen, darf von vornherein als zweifellos angenommen werden. — Von den 97 Szenen, die für die Reproduktion vorgesehen sind, bietet die Probelieferung: „Der Durchgang durchs Rote Meer" von Sascha-Schneider, ein wuchtiges Bild, „David und Goliath" von Ilja Repin ein lebensvolles Gemälde, „Der Sündenbock" von Segantini, eine ernste Darstellung, „Die Auferstehung" von Gérome eine ungemein ergreifende Schilderung, „Paulus und Silas" von Michetti ein frappanter Akt. — Welchen Textsatz der Künstler farbig wiedergegeben hat, zeigt anschaulich der bezügliche Sperrdruck. — Die Gravüren sind vorzüglich, so daß sie von den Originalen eine gute Vorstellung vermitteln. — Daß die Bibel mit ihrem Reichtum an gewaltigen, hochdramatischen Szenen das Darstellungstalent gerade der bedeutendsten Maler auch in unseren Tagen angeregt hat, sich an ihnen zu versuchen, fast zu erschöpfen, ist gewiß geeignet, das Verlangen zu wecken nach einer Zusammenstellung dieser Versuche, von denen ein Prüfstein zu erwarten ist für die Innerlichkeit unserer zeitgenössischen Meister, zugleich eine zeitgemäße Erweiterung des biblischen Bilderkreises, des großen Lehr-, Erbauungs-, Begeisterungsmittels für jung und alt. — Die Vorbereitung des Ganzen wird als so weit gediehen bezeichnet, daß es (in eleganter Einbanddecke) schon für Weihnachten vorliegen soll. Schnütgen.

O. Hossfeld, Stadt- und Landkirchen. Mit 101 Abbildungen im Text. Berlin 1905. Wilhelm Ernst & Sohn. (Preis 2,50 Mk.)

Das vorliegende Buch, ein erweiterter Sonderdruck aus dem „Zentralblatt der Bauverwaltung", gibt für den Bau von Stadt- und Landkirchen beider Konfessionen so zahlreiche und mannigfaltige Unterweisungen und Ratschläge, daß sie in einem kurzen Referat kaum angedeutet werden können. Aus der vollkommenen Vertrautheit mit der Geschichte der Kirchenbaukunst wie aus der langjährigen intimen Erfahrung in der Stellung der preußischen Staatsbauverwaltung schöpfend als deren Berater, Referent und Dezernent, gibt der Verfasser (unter Hinweis auf die bezüglichen Vorschriften) in knapper, klarer Form so vielfache und eigenartige, durchweg praktische Belehrungen, daß nicht nur Kirchenvorstände und Geistliche, sondern auch Baumeister und Kunstgewerbler sehr vieles daraus lernen können. Mit der erleuchteten Hochachtung für die Denkmäler der Vergangenheit verbindet sich der Respekt vor den Errungenschaften der Neuzeit, mit der Betonung der allgemeinen und speziellen Regeln die Rücksicht auf die künstlerische Individualität. — Von diesem Standpunkte aus werden zunächst (auf 59 Seiten) Anweisungen allgemeiner Natur hinsichtlich des Bauprogramms, des Platzes, der Stellung, der Größe der Kirche, ihrer Gestaltung als Saalbau, ein-, zwei-, dreischiffige oder Zentral-Anlage usw., ihrer Inneneinrichtung und Ausstattung geboten an der Hand von Abbildungen. Sodann werden, ebenfalls unter Beigabe von Zeichnungen, einzelne Kirchenneubauten, zumeist einfacher Ausführung, behandelt, indem für ihre Grundrißform, wie für ihren Aufbau die maßgebenden Gesichtspunkte dargelegt werden. Mit Recht werden hierbei die evangelischen Kirchen (denen 50 Seiten gewidmet sind) und die katholischen (die sich auf 30 Seiten beschränken) gesondert vorgeführt. Was der Verfasser hier ohne Vorurteil, ganz objektiv erörtert, gibt sich überall als das Ergebnis vielseitiger Praxis und umfassender Kenntnisse kund, zwischen einseitiger Vorliebe für das Alte und ungesundem Haschen nach modernen Formen die Mitte haltend, nicht in tastendem Suchen, sondern in ganz bestimmter Formulierung und Begründung. — So ist das kleine, sehr wohlfeile Buch eine wahre Fundgrube durchaus bewährter, gesunder Ratschläge, die an Wert nichts einbüßen durch den Umstand, daß hinsichtlich einiger äußeren und inneren Gestaltungsfragen, verschiedener Einrichtungs- und Anwendungsvorschläge auch abweichende Anschauungen hier und da sich geltend machen, vielleicht auch einige liturgische Gesichtspunkte vermißt werden. Schnütgen.

Das bischöfliche Rationale. Seine Entstehung und Entwicklung. Von Dr. Ludwig Eisenhofer, Professor zu Eichstätt. (II. Reihe Nr. 4 der »Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar«, München.) Lentner, München 1904. (Pr. 1,60 Mk.)

Das Rationale hat in den letzten Jahren durch berufene Federn (auch unserer Zeitschrift) wesentliche Aufklärungen erfahren. Diese betreffen in der vorliegenden Schrift, (die sich mit Verbreitung und liturgischem Gebrauch, Ursprung und Entwicklung desselben übersichtlich und klar beschäftigt) namentlich die in Eichstätt und Regensburg üblichen Formen, zu deren Feststellung neue Dokumente und bildliche Beläge beigebracht werden. B.

Ludwig Richter-Postkarten sind im Anschlusse an die hier in Bd. XVI, Sp. 352 angezeigten beiden Serien von Georg Wigand in Leipzig weiter zusammengestellt, und zwar Serie III, Nr. 21—30: Genreszenen; Serie IV, Nr. 31—40: Kinderszenen; Serie V, Nr. 41—52: Bilder zu Goethes Hermann und Dorothea. Die Übertragung der bekanntlich durch gemütvolle Auffassung und gute Zeichnung hervorragenden Richterschen Holzschnitte auf Ansichtspostkarten bewährt sich hier von neuem als ein vortrefflicher Gedanke. B.





Cornelis Engelbrechtsen. Johannes und Herodias.

(Aachen, Suermondt-Museum).

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

X. (Schluß.)

Johannes und Herodias von C. Engelbrechtsen (Kat.-Nr. 203).

(Mit Abbildung und Tafel VIII.)



Im alten Suermondtschen Katalog war dieses vortreffliche Gemälde einem unbekannten Niederländer um 1500 zugewiesen und damit die frühere Bestimmung als Martin Schön, mit welcher es 1876 aus der Sammlung J. H. Beissel übernommen worden war, richtig gestellt. Ich habe sie nachträglich in Übereinstimmung mit einigen Kennern auf Cornelis Engelbrechtsen spezialisiert. Das Bild ist auf eine später oval zugeschnittene Eichenholztafel von 0,31 *m* Höhe und 0,24 *m* Breite gemalt und führt im Kniestück zwei nach rechts schreitende Figuren vor. Die weibliche, fast ins Profil gestellte, ist in vornehme Zeittracht gekleidet. Eine kronenartige Haube mit steifen, aufstehenden Bügeln, reich mit einem goldenen Netzwerke, Rosetten, Ranken und Perlen bestickt, liegt glatt auf dem Kopfe, dessen Haar aus der hochgewölbten Stirn emporgezogen, in zwei dicken, Widderhörnern ähnlichen Flechten Ohren und Schläfen bedeckt. Hinten ist die Haube, die in ihrer an getriebene Metallhelme erinnernden Art oft auf Bildern des Meisters vorkommt, von einem weißen Schleier umschlungen, der in langem, dünngefaltetem Streif tief in den Rücken hinabhängt. Das lichtblaue, aus schwerem Stoffe zugeschnittene Obergewand ist groß gemustert, mit breiter blumiger Borte versehen und über dem nach der Mode der Zeit stark vortretenden Schoße in steifer Falte gerafft. Die rundgepolsterten Schulterstücke sind mit aufgenähten Perlen besäet und mit einer schimmernden Goldfranze abgeschlossen. Unter ihrem hohen Schlitze werden faltige weiße Ärmel, unter dem Bausche das großmusterige Damastgewebe sichtbar. Mit der weißbehandschuhten Rechten reicht die vornehme Dame dem neben ihr stehenden Täufer einen kostbaren Becher (vergl. Abb.), welchem — in der Photographie kaum kenntlich — nach meiner Erinnerung ein leicht angedeutetes Teufelchen mit Drachenflügeln entsteigt, jenem ähnlich, welches Quinten Massys über dem Kelche anbrachte, den der Evangelist Johannes auf dem Flügelbilde bei Frau v. Carstanjen in Berlin hält, nur luftiger, in fast durchsichtigem Hauche.[1]) Den Deckel des Bechers hat sie abgenommen und hält ihn in der Rechten, so daß man in dessen Innerem die kleinen schwarzen Scheibchen bemerkt, welche ebensowohl Weihrauchkörner, wie (vergiftetes) Backwerk darstellen können. Ihre ins Dreiviertelprofil gestellten Gesichtszüge blicken ohne Teilnahme mit halbgeschlossenen Lidern vor sich, an Johannes vorbei. Über den kleinen runden Augen sind die hochgeschwungenen Brauen kaum sichtbar. Unter der langen und schmalen Nase sitzen harte, hochmütig zusammengepreßte Lippen und ein kurzes, verzogenes Kinn, das in eigentümlicher Linie in den Hals übergeht. Viel Sympathie hat der Maler auf den Kopf des Johannes verwendet, welcher im Gegensatze zu dem weiblichen, ziemlich flach gehaltenen Kopfe in kräftigen braunen Tönen modelliert, sich diesem zuwendet, während die Gestalt von vorne, mit leichter Wendung nach rechts aufgefaßt ist. Unter der hohen, klaren Stirn leuchten die braunen Augen, von breiten rundlichen Lidern umrahmt, in milder Güte hervor. Auch hier ist die Nase lang, aber gut gezeichnet, der Mund von dem dichten braunen Barte verborgen, der in zwei kurze Spitzen geteilt, die mageren Wangen umgibt. Das lange braune Haupthaar fällt in breiten Strähnen über die Ohren. Der Kopf ist vortrefflich durchgebildet, von eigenartiger, weicher Schönheit, weicher, als man es sonst von den Holländern dieser Zeit gewohnt ist, eher von den Flamen. Über dem härenen braunen Kleide des Täufers liegt ein einfacher blauer Mantel, aus welchem die nackten Unterarme hervorkommen. Die Bewegung seiner kleinen, wohlgebildeten Rechten

---

[1]) Das Bild war 1904 gleichfalls in Düsseldorf ausgestellt. Unter dem beschwörenden Gebete des Evangelisten scheint dem Kelche das Gift in Gestalt des kleinen Dämons zu entweichen. Der zweite dazugehörige Flügel enthält eine Darstellung der hl. Agnes.

ist so zu deuten, daß er im Begriffe war, in den dargebotenen Becher zu langen, plötzlich aber mißtrauisch geworden, die Finger zurückzieht und seine Begleiterin forschend ansieht, welche unter seinen sanften, aber vorwurfsvollen Blicken die ihren verwirrt senkt, wie ein auf beabsichtigter Missetat ertappter Bösewicht.

Man hat sich bisher über die Bedeutung der Gruppe keine Gedanken gemacht. Johannes der Täufer war ohne weiteres kenntlich, die vornehm gekleidete Dame mit dem kostbaren Gefäße in der Hand konnte niemand anderes sein als Maria Magdalena, welche seit dem Gastmale bei Simon von ihrer Salbendose unzertrennlich ist. Im Suermondtschen Kataloge heißt die Gruppe einfach „Die hl. Magdalena und Johannes der Täufer", ebenso im Düsseldorfer Kataloge Nr. 203 und in der übrigen Literatur. Die Zusammenstellung der beiden, für welche weder die Bibel, noch die Legende irgend welche Anhaltspunkte gibt, versuchte man nicht weiter zu begründen, sondern nahm sie stillschweigend als eine rein äußerliche hin, etwa als Vereinigung von zwei Schutzpatronen eines Donators, wie sie ja auf Flügelaltären oft genug vorkommt. Nun ist es freilich nicht ausgeschlossen, daß die Tafel in ihrer ursprünglichen Form den Flügel eines Altarwerkes gebildet haben könnte, die ovale Zuschneidung ist sicher erst später erfolgt. Dabei kann man aber nicht übersehen, daß die Gestalten nicht etwa bloß posieren, bloß neben einander stehend dargestellt sind, sondern daß in dem Bilde, allerdings mit geringer Lebhaftigkeit, vor allem ohne große physiognomische Kunst, eine Aktion zum Ausdrucke kommt. Man kann auch nicht übersehen, daß ungefähr gleichzeitig in Venedig ein Werk entstanden war, in welchem ein im Ausdruck des Seelenlebens, in der Gebärdensprache unendlich überlegener Italiener, eine dramatische Szene mit ganz ähnlichen Mitteln darstellte — Tizian im Zinsgroschen. Dazu kommt das Gefäß mit seinem verdächtigen Inhalte. Meine Beobachtung konnte ich freilich seit der Düsseldorfer Ausstellung nicht mehr kontrollieren, vielleicht werden diese Zeilen die Anregung dazu bieten, daß dies von anderen, unbefangenen und kundigen Augen besorgt wird. Das Bild ist nach meiner Überzeugung eine Illustration zu der Legende, welche von einem Liebesverhältnisse Johannes des Täufers und der Herodias fabelt und zu den Nachstellungen, welchen der Bußprediger von seiten des buhlerischen Weibes ausgesetzt war, die mit seiner Enthauptung endigten. Des Künstlers Charakteristik ist eindringlich genug, um dies erkennen zu lassen, auch dann, wenn wir in dem Gefäße der Herodias keinen Giftbecher, sondern ein bloßes Prunkstück, ein Gefäß der Eitelkeit zu erblicken haben, wie es Engelbrechtsens berühmter Schüler Lukas von Leiden auf dem bekannten Kupferstiche von 1509 dem Satan in die Hand gibt, der in Gestalt einer schöngeputzten jungen Frau den hl. Antonius in seiner, übrigens von einigen recht wohnlichen Burgen belebten, Felseneinsamkeit heimsucht. Die Tracht der Versucherin hat namentlich in den eigentümlichen Ärmeln ebenso große Ähnlichkeit mit der Herodias, wie in der Körperhaltung. Engelbrechtsen behandelt dasselbe Thema mit gleicher Feinheit des Pinsels, wie das Aachener Bild und mit gleicher Toilettenpracht in einem kleinen Rundbilde der Dresdener Galerie. Es ist nicht unmöglich, daß beide Bilder mit dem Stiche seines frühreifen Schülers gleichalterig sind. Den Hintergrund des Aachener Gemäldes bildet die durch ein großes Fenster unterbrochene Rückwand eines Gemaches. Das Fenster, welches durch eine farbige Marmorsäule mit metallener, in scharfen Glanzlichtern aufblitzender Basis gegliedert ist, öffnet die Aussicht auf einen dicht dahinter gelegenen, mit Bäumen bestandenen Hügel. Pfosten von gelbem Metall finden sich auch in der Architektur der Dornenkrönung, einem Bilde Engelbrechtsens im Berliner Museum.

Noch in anderer Beziehung ist der Herodias-Becher einiger Aufmerksamkeit wert. Er zeigt auf schwarzem Grunde gotische flache Ranken und unter der Randeinfassung aufgesetzte Perlen. Auch den Deckel schmückt über einem gedrehten Reif halbrundes Rollwerk mit schmalen lanzettförmigen Blättern. In delikater Kleinarbeit ist hier ein silberner Becher mit trichterförmig ausgeschweifter Wandung wiedergegeben, dessen Ornamente teilweise aus schwarz nielliertem Grunde ausgespart und vergoldet sind. Die Technik gleicht der des berühmten Affenbechers der früheren Sammlung Thewalt in Köln, welcher bei deren Versteigerung im Jahre 1903 für rund 80 000 Mk. an

den Kunsthändler Seligmann in Paris fiel. Im Gegensatze zu Molinier, der für Limoges eintrat, hielt man in Deutschland das Prachtstück für niederländische Arbeit vom Ende des XV. Jahrh.,[2]) eine Annahme, welche durch das Aachener Bild bestätigt scheint. Vielleicht steht dessen Urheber mit demjenigen, der dem Goldschmiede den Entwurf lieferte, in sehr naher persönlicher Beziehung, denn bei genauem Zusehen findet man das aufsteigende Rankenwerk des Bechers, in welchem Affen umherklettern, zwar nicht auf dem Gefäße der Herodias, wohl aber auf deren — Haube wieder, so daß man jenen etwas vordatieren müßte, in den Anfang des XVI. Jahrh., etwa um 1510.


Becher in der Hand der Herodias.

Das Bild ist auf das zierlichste und sorgfältigste in allen Einzelheiten durchgebildet. Aber obgleich der Meister in den verwickelten Mustern der Stickerei, im Schmucke des Bechers förmlich schwelgt, das Laub der Bäume peinlich tipfelnd aufträgt, im Brokatgewande jeden Faden, im härenen Gewande des Täufers fast jedes Haar für sich wiedergibt, stört er dadurch nicht die Geschlossenheit der Stimmung, die Einheitlichkeit der Darstellung. Die leidenschaftslose Kühle, das Pflegma des Ausdruckes stimmt vortrefflich zu dem matten, ruhigen Kolorit, auf welchem ja auch hier vorzugsweise die seelische Wirkung beruht. Es sind feine, gebrochene Töne, die der Meister im Gegensatze zu der Eyckschen Schule anwendet. Die Vorherrschaft hat schon hier die für die Holländer kennzeichnende Skala vom kühlen Gelb bis zum warmen Braun, belebt durch verschiedene Arten von Blau, darunter ein besonders vornehm wirkendes Lichtblau. Leidenschaftliche Farben, wie Rot und Rotgelb, welche die Ruhe der Komposition stören könnten, sind fast ganz vermieden.

Mit dem Bilde beschäftigte sich in der Literatur zuerst Franz Dülberg in seiner 1898 erschienenen Dissertation über die Leidener Malerschule. Er schreibt es, wohl auf Max J. Friedländers Anregung hin, bestimmt dem Cornelis Engelbrechtsen zu, dem Hauptmeister der Leidener Schule im ersten Viertel des XVI. Jahrh. und Lehrer des bedeutendsten Renaissancemeister von Holland, des Lukas von Leiden. Dagegen ist Scheibler mehr für Lukas und hat seine gewichtige Stimme noch vor kurzem in diesem Sinne abgegeben, nachdem er mir gegenüber schon vor sechs Jahren mündlich, dann 1903 in der Denkschrift des Aachener Museumsvereines seine abweichende Anschauung begründet hatte.[3]) Während er die gleichfalls im Aachener Museum befindliche, bedeutend geringere Kreuzabnahme, die Engelbrechtsens gewöhnliche derbknochige, etwas bunte Art zeigt, immer für ein echtes Werk des Meisters hielt, schien ihm das Herodiasbild gerade gut genug, um seinem weit bedeutenderen Schüler als vortreffliche Leistung zugeschrieben zu werden. Trotz der großen Unterschiede, die man bei Engelbrechtsens Schöpfungen sowohl im Stile, wie in der Qualität findet, sei ihm doch ein Bild, das so ganz auf der Höhe von Lukas' besten Arbeiten stehe, bei jenem noch nicht vorgekommen.

Nun scheint aber doch das Aachener Bild, in welchem Engelbrechtsen fast seinen Schüler erreicht, zwar in der Qualität vereinzelt, im Stile aber nicht ganz unvorbereitet zu sein. Die Darstellung aus der Legende der Kreuz-

[2]) Siehe Katalog der Sammlung Thewalt, Tafel XIV, Fig. 989, Text S. 67.

[3]) Im Repertorium f. K. 1904, S. 552. Aachener Denkschrift S. 30.

erfindung in der gräflich Harrach'schen Galerie in Wien, die auch Scheibler als Engelbrechtsen anerkennt, steht in der Sorgfalt der Zeichnung und Technik auf gleicher Höhe, wenn auch das Kolorit durch Aufnahme von Rot und Rotgelb bunter geworden ist. Die Behandlung ist fein und geschmackvoll, und von einigen Kleinlichkeiten und Härten in der Landschaft abgesehen, freier als in späteren Werken, etwa im Kreuzigungsaltare des erzbischöflichen Museums in Utrecht. Noch härter und derber als dieses ist die etwa aus dem Jahre 1525 stammende Kreuzabnahme im städtischen Museum zu Leiden. Denselben Gegenstand gibt in kleinerem Maßstabe ein Bild im Suermondt-Museum zu Aachen wieder, welches der alte Katalog bereits dem Cornelis Engelbrechtsen zuweist, allerdings mit Vorbehalt. Scheibler erklärt es für ein sicheres Werk Engelbrechtsens in der Art des älteren Triptychons zu Leiden, Dülberg hält es nach dem bunten, reichen und kräftigen Farben für jünger als dieses. Das unbefangene Auge wird aber wohl kaum einen bedeutenden stilistischen und zeitlichen Unterschied wahrnehmen. Christi Leichnam liegt entkleidet mit erstarrten Gliedern am Boden. Rechts im Vordergrunde kniet Josef von Arimathia; überaus reiche Kleidung unterscheidet ihn von Nikodemus, der ehrfurchtsvoll die Dornenkrone trägt. In der Mitte des Bildes sinkt die Mutter des Herrn ohnmächtig vor Schmerz in die Arme des Apostels Johannes. Zu Füßen des Heilandes kniet in reichem Gewande Maria Magdalena, ihre Salbbüchse mit beiden Händen bereit haltend. Mehr zurück stehen weinend Maria Salome und Maria, des Jakobus Mutter. Den Hintergrund der Szene bildet das ansteigende Golgatha mit den drei Kreuzen, links eröffnet sich eine Fernsicht auf den Tempel und die Stadt Jerusalem. Nicht nur die Malweise und der Typus der Köpfe, auch der verwesende Leichnam, die Haltung der Hauptfiguren und der Hintergrund stimmen mit dem Mittelbilde des Leidener Triptychons überein. Wenn man neben die Aachener Kreuzabnahme das Herodiasbild hält, kann man allerdings leicht zweifeln, ob den Meister, welchem ein so feines, in den Farben sorgfältig abgewogenes, vorzüglich modelliertes und elegant gezeichnetes Bild gelungen ist, Schaffenskraft und Geschmack ein anderes Mal so merklich verlassen haben. Dafür ist der Kalvarienberg, welchen Scheibler 1892 als Engelbrechtsen bestimmte und der damals in Köln an W. v. Seydlitz verkauft wurde, wieder in einem feineren Stile gehalten. Das Bild ging später in den Besitz der Frau Prof. Bachofen-Burckhard in Basel über und war in Düsseldorf unter Nr. 202 ausgestellt. Dülberg weist auf die Ähnlichkeit der Komposition mit dem Mittelstücke des großen, etwa von 1510 stammenden Kreuzigungsaltares im städtischen Museum zu Leiden hin, doch setzt er das Bild wegen der Weichheit der Linienführung in den Körperformen der Schächer, den freigeschwungenen Ranken an den Harnischen und dem weichen, wolkigen Himmel auf einige Jahre später an. In den Köpfen gibt sich Engelbrechtsen hier, wie auch Scheibler und Aldenhoven bemerken, seiner Neigung zum Ältlichen und Häßlichen, an welcher auch die Herodias leidet, mit vollem Behagen hin. Im Kolorit ist trotz des warmen goldigen Tones schon unruhige Buntheit zu bemerken. Näher stehen dem Herodiasbilde wieder drei kleine frühe Arbeiten, welche Max J. Friedländer als Beispiele einer „kunstgewerblichen" Richtung des Meisters bezeichnet, da sie sich durch besondere Zierlichkeit im Ornamentalen zu erkennen geben: Ein Altärchen mit dem Kalvarienberge in der Mitte im Reichsmuseum zu Amsterdam, eine Kreuzigung derselben Sammlung und ein Christus am Kreuze bei Geheimrat Dr. v. Kaufmann in Berlin. Auch im Herodiasbilde treten die kunstgewerblichen Neigungen stark hervor, sie verlassen Engelbrechtsen auch in seinen letzten Bildern nicht ganz. Die Feinheit und Ausgeglichenheit seiner Arbeiten nimmt mit den Jahren nicht zu, sondern ab, nicht nur in der Technik und im Kolorit, sondern auch in der Zeichnung. Durch Engelbrechtsens Schaffen geht nur ein schwacher gemeinsamer Zug, er ist voll von Widersprüchen und nähert sich bald seinem Lehrer, Gerardus Leydanus, bald seinem frühreifen Schüler. Von jenem dürfte auch seine frühe „kunstgewerbliche" Richtung und mit ihr das Herodiasbild beeinflußt sein.

Godesberg. Anton Kisa.

Bilderhandschrift der Biblia Pauperum mit 48 Bildtafeln auf 24 Pergamentblättern (XV. Jahrh.).

(Mit 4 Abbildungen.)



Im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII S. 340 ff. lenkt Professor Schmarsow die Aufmerksamkeit auf einen wertvollen Pergamentkodex mit Zeichnungen zur Biblia Pauperum, der sich ehedem im Besitz von T. O. Weigel und später von Eugen Felix in Leipzig befand, seitdem aber verschollen ist. Eine bei Weigel und Zestermann „Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift" (Leipzig 1866) Bd. II, S. 129 ff., der genauen Beschreibung des ganzen Zyklus von 48 Bildern (auf 24 Pergamentblättern) beigegebene Faksimiletafel wird mit den in Basel erhaltenen Gemälden eines Altars von Konrad Witz verglichen, und auf Grund der schlagenden Übereinstimmung der verlorene Zyklus dem 1447 verstorbenen Baseler Meister zugeschrieben. Professor Schmarsow spricht den Wunsch aus, es möge das ganze Verzeichnis der Bilder bei Weigel und Zestermann wieder abgedruckt werden, um die Aufmerksamkeit der Spezialforscher auf diesen Zyklus der Biblia Pauperum hinzulenken, der für die deutsche Kunstgeschichte des XV. Jh., besonders als Werk des Konrad Witz, eine außerordentliche Bedeutung gewinnt.

Faksimile aus der Weigeliana.

Wir folgen dieser Anregung, indem wir das Faksimile aus Weigel . . . einer entsprechenden dreiteiligen Gruppe von Gemälden des Konrad Witz in Basel gegenüberstellen.

Die Pergamenthandschrift, welche wir nun beschreiben, besteht aus 24 Blättern, von denen jedes auf beiden Seiten eine Bildtafel trägt, deren Einrichtung, wie unser Faksimile zeigt, der Anordnung in der Ausgabe der Biblia Pauperum von A. Pfister[1]) entspricht. Das obere Mittelbild mit Gegenständen aus dem Neuen Testamente hat regelmäfsig eine kurze, den Inhalt angebende Überschrift, die beiden untern Bilder mit Gegenständen aus dem Alten Testamente haben die gemeinschaftliche Üeberschrift: »Figuren« und eine meistens zweizeilige Unterschrift mit Angabe der Stelle des Alten Testaments, aus welcher ihr Inhalt genommen ist. Das Wort Figuren bezeichnet Bilder, deren Inhalt eine Vorbedeutung auf die Ereignisse enthalten, die in den Bildern aus dem Neuen Testamente dargestellt sind. Der begleitende Text ist in oberdeutscher Sprache.

Die Propheten halten auf unseren Bildern teils Schriftbänder, teils Bücher, in welchen die Prophezeiungen meist deutsch, zuweilen lateinisch stehen; die Bibelstellen sind der Vulgata entnommen und meist in deutscher Übersetzung gegeben. Der Raum unter den Bildern ist leer geblieben, ausgenommen auf den Seiten 2, 3 und 4, auf denen er von viel neuerer Hand mit asketischem Texte ausgefüllt worden ist.

Die große Anzahl von Bildern, welche nur unserer Handschrift eigen sind, zeigt dieselbe als eine besondere Rezension der Biblia Pauperum, der diejenige Tradition nicht zugrunde zu liegen scheint, welche die anderen Ausgaben, selbst wo sie in der Konzeption der Gegenstände voneinander abweichen, mit einander verbindet. Wir geben nachstehend ein Verzeichnis des Inhaltes der Bildtafeln und zwar unter a) das linke Nebenbild, unter b) das Hauptbild, unter c) das rechte Nebenbild; die Propheten lassen sich, da öfters die Namen fehlen, nicht bestimmen.

Tafel 1. a) Ankündigung der Geburt Isaaks, b) Verkündigung, c) Opferung des Lammes durch einen Engel auf einem Altare;
„ 2. a) Geburt Isaaks, b) Geburt Jesu, c) Geburt Samsons;
„ 3. a) Abner führt das Volk zu David, b) Die Anbetung der Magier, c) Die Königin von Saba bei Salomon;
„ 4. a) Die Darstellung eines Knaben im Tempel, nach Lev. XXV., b) Die Darstellung Jesu im Tempel, c) Die Darstellung Samuels;
„ 5. a) Jakob flieht zu Laban, b) Flucht nach Ägypten, c) David entflieht seinen Feinden;
„ 6. a) Moses zerschlägt das goldene Kalb, b) Aufenthalt in Ägypten, c) Dagon zerbricht vor der Bundeslade;
„ 7. a) Joram läßt seine Brüder töten, b) Bethlehemitischer Kindermord, c) Athalia läßt die königlichen Kinder umbringen;

[1]) Über die Ausgabe der Biblia Pauperum von A. Pfister sehe man Sprenger, »Älteste Buchdruckergeschichte von Bamberg« (Nürnberg 1800) S. 83 und Panzers »Annalen der älteren deutschen Lit., Zusätze« S. 21 Nr. 87c.

Tafel 8 a) David holt die Bundeslade aus dem Hause Abinadabs, b) Die Rückkehr aus Ägypten, c) Die Rückkehr Jakobs nach Canaan;
„ 9. a) Der Durchgang der Kinder Israel durchs rote Meer, b) Die Taufe Christi, c) Josua und Kaleb mit der Weintraube;
„ 10. a) Esau ist um die Erstgeburt betrogen, b) Jesu Versuchung, c) Der Sündenfall Adams und Evas;
„ 11. a) Der Prophet Esaias sieht im Geiste die Herrlichkeit Jerusalems, nach Esai. XXXIII, 20, b) Die Verklärung Christi, c) Nebukadnezar sieht die Herrlichkeit Gottes, welche die drei Männer im Feuerofen schützt;
„ 12. a) David und Nathan, b) Maria Magdalena salbt die Füße Christi, c) Maria, die Schwester Aarons, versündigt sich an Moses;
„ 13. a) Elias erweckt den Sohn der Witwe zu Sarepta vom Tode, b) Die Erweckung des Lazarus, c) Elisa erweckt den Sohn der Sunamitin;
„ 14. a) David kehrt vom Kampfe mit Goliath siegreich zurück, b) Christi Einzug in Jerusalem, c) Die Kinder der Propheten empfangen Elisa nach der Himmelfahrt des Elias in Jericho;
„ 15. a) Die Reinigung des Tempels unter dem Könige Ezechias, b) Austreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel, c) Judas Makkabäus reinigt den Tempel;
„ 16. a) Melchisedech bringt Abraham Brot und Wein entgegen, b) Das heilige Nachtmahl, Das Osterlamm, c) Der Regen des Manna;
„ 17. a) Die Gesetzgebung auf dem Berge Sinai, b) Das Fußwaschen Christi, c) Der geduldige Hiob;
„ 18. a) David holt die Bundeslade aus dem Hause Abinadabs, b) Christi Gebet in Gethsemane, c) Die Anklage der unschuldigen Susanna;
„ 19. a) Joseph kommt zu seinen Brüdern auf das Feld, b) Judas erbietet sich, den Hohepriestern Jesum zu verraten, c) Die falschen Propheten versprechen dem König Ahab Sieg;
„ 20. Die Söhne Jakobs verkaufen ihren Bruder Joseph um 20 Silberlinge, b) Die Juden dingen Judas um 30 Silberlinge zum Verrat, c) Abimelech läßt seine 70 Brüder töten;
„ 21. a) Joab ersticht Amasa verräterisch, b) Judas verrät Christum, c) König Joram will den Propheten Elisa töten lassen;
„ 22. a) Athalia läßt die königlichen Kinder umbringen, b) Jesus vor Hannas, c) Daniel wird in die Löwengrube geworfen;
„ 23. a) Ham verspottet seinen Vater Noah, b) Christus wird von den Kriegsknechten verspottet, c) Die Kinder von Jericho verspotten Elisa;
„ 24. a) David wird an den König der Gadither ausgeliefert, der ihn als Landesfeind töten

soll, b) Christus wird von der Synagoge an den Blutrichter ausgeliefert, c) Die Babylonier wollen Daniel ausgeliefert haben, um ihn zu töten;

Tafel 25. a) Der König Zedechias läßt den Propheten Jeremias vor sich führen, b) Christus vor Pilatus, c) Der Amoniterkönig Hanon läßt den Gesandten Davids die Bärte halb und die Kleider bis an den Gürtel abschneiden;

„ 26. a) Jesebel läßt Naboth auf falsches Zeugnis hin steinigen; b) Pilatus' Urteil und Händewaschen c) König Saul läßt die Priesterschaft töten;

„ 27. a) Kain erschlägt Abel, b) Christi Geißelung, c) König Antiochus läßt sieben Brüder fangen und geißeln;



Hester u. Assverus.



Melchisedek u. Abraham.

Caesar u. Antipater.

Gemälde von Konrad Witz in Basel (Museum).

Tafel 28. a) Samson werden in der Gefangenschaft die Augen ausgestochen, b) Christi Dornenkrönung, c) König Asa läßt den Propheten Hanani, der vor dem Bösen warnt, ins Gefängnis werfen;

„ 29. a) Abraham führt Isaak zur Opferstätte, b) Die Kreuztragung Christi, c) Die Witwe zu Zarpath, welche Holz gesammelt hat;

Tafel 30. a) David und Jonathan nehmen Abschied, (?) b) Der Gang Christi zur Schädelstätte[2]), c) Jephtha opfert seine Tochter;

„ 31. a) David tanzt entkleidet vor der Bundeslade, b) Die Entkleidung Christi vor der Kreuzigung, c) Die Geißelung einer Jungfrau, während ein Mann an einen Baum gebunden ist;

Tafel 32. a) Die Sündflut mit der Arche Noah, b) Christus wird ans Kreuz genagelt, c) Jakobs Traum,

„ 33. a) Die Opferung Isaaks, b) Christus am Kreuze verschieden, c) Die Erhöhung der ehernen Schlange;

„ 34. a) Die Schöpfung Evas, b) Die Abnahme Christi vom Kreuze, c) Moses schlägt Wasser aus dem Felsen;

Tafel 35. a) Ganz Juda beklagt den Tod des Königs Josia, b) Maria und die übrigen heiligen Frauen klagen beim Leichnam Christi, c) Ganz Israel klagt über den Tod des Jonathan Makkabäus;

„ 36. a) Joseph wird von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen, b) Die Grablegung Christi, c) Jonas wird ins Meer geworfen und vom Walfisch verschlungen;

Tafel 37. a) David schleudert den Stein gegen Goliath, b) Christus erlöst die Urältern aus der Vorhölle, c) Samson zerreißt den Löwen,

„ 38. a) Samson trägt die Tore von Gaza weg, b) Die Auferstehung Christi, c) Jonas wird vom Walfisch ausgespieen;

„ 39. a) Ruben vermißt Joseph im Brunnen b) Die heiligen Frauen am leeren Grabe Christi, c) Die Sunamitin weint über den Tod ihres Kindes und sucht Elisa;

„ 40. a) Dem Daniel in der Löwengrube bringt Habakuk Speise; b) Christus als Gärtner und St. Maria Magdalena; c) Der himmlische Bräutigam findet seine Braut;

„ 41. a) Jakob bringt seinem Vater Isaak Speise, b) Zwei Jünger bitten den Herrn, in Emmaus bei ihnen einzukehren, c) Der Engel bringt den jungen Tobias zu Raguel;

„ 42. a) Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen, b) Der Herr erscheint seinen Jüngern zum erstenmal, c) Der alte Tobias empfängt den jungen Tobias mit Freuden;

„ 43. a) Gideon und das betaute Fell, b) Der Herr zeigt sich seinen Jüngern und zeigt St. Thomas seine Nägelmale, c) Jakob ringt mit dem Herrn;

„ 44. a) Henoch wird in das Paradies aufgenommen, b) Die Himmelfahrt Christi, c) Die Himmelfahrt des Elias;

„ 45. a) Die Gesetzgebung auf Sinai, b) Die Ausgießung des heiligen Geistes, c) Auf das Gebet des Elias fällt Feuer vom Himmel und verzehrt das Opfer;

„ 46. a) David holt die Bundeslade mit Psalter und Harfe; b) Die Himmelfahrt Maria, c) Die schöne Jungfrau Abisag wird zu David gebracht;

„ 47. a) Salomon ehrt seine Mutter; b) Die Krönung der Jungfrau Maria, c) Esther gefällt dem Könige Assuerus;

„ 48. a) Das Urteil des Salomon, b) Das Weltgericht, c) Der Amalekiter, welcher Sauls Tod meldet, wird auf Davids Befehl niedergehauen.

Die Tafeln 17, 18, 22, 24, 25, 30, 31 und 46 sind unserer Rezension eigen und finden sich nicht in den gedruckten Ausgaben der Biblia Pauperum; dagegen fehlen unserer Handschrift a) von den Ausgaben zu 40 Tafeln die Tafel t, v, . f ., . s ., . t ., . v .; b) von der Rezension zu 50 Tafeln die Tafeln A . B . D . F .; andere Tafeln sind verschieden zusammengestellt.

Als eine Eigentümlichkeit unserer Rezension muß noch bemerkt werden, daß sämtliche Nebenbilder alttestamentlichen Stoff enthalten, was eine Veranlassung gewesen zu sein scheint, daß mancher Gegenstand mehrfach benutzt worden ist. So wird die Abholung der Bundeslade Tafel 8, 13, 31 und 46, der durch Athalia veranlaßte Kindermord Tafel 7 und 22, endlich Moses auf dem Berge Sinai Tafel 17 und 45 dargestellt. Doch hat der Künstler immer eine verschiedene Konzeption des Gegenstandes im Bilde gegeben und dadurch eine formale Wiederholung vermieden.

Vergleichen wir diese Biblia Pauperum mit den andern gedruckten Werken dieser Gattung, so erkennen wir sofort, daß der Künstler seine Kompositionen nicht anderswo erborgt, sondern selbständig erfunden hat. Schon die äußere Anordnung weicht von der üblichen Form ab, indem das Hauptbild hier nicht in der Mitte zwischen den Nebenbildern, sondern oben steht und letztere nicht auf den Seiten, sondern unten angebracht sind. Auch die Köpfe der alttestamentlichen Figuren stehen hier nicht über und unter dem Hauptbilde, sondern oben zu Seiten desselben. Diese Abweichung erklärt sich ganz einfach aus der Beschränktheit des Raumes, indem die Nebenbilder, welche fast eben so groß sind als das Hauptbild, neben diesem, bei der geringeren Breite des Pergaments keinen Platz mehr fanden. Anlage und Komposition verraten die Hand eines ideenreichen, selbständig schaffenden, seiner Aufgabe vollständig gewachsenen Künstlers. Seine Entwürfe sind mit malerischer Freiheit und doch sicher und verständig angelegt, die Zeichnung der Figuren enthält wenig Konventionelles, sondern basiert auf aufmerksamer Beobachtung der Natur; die Figuren sind gut gruppiert und in ihren Handlungen lebendig und wirksam aufgefaßt; in ihren Köpfen zeigt sich durchweg Streben nach individueller Charakteristik. Daß dieses Streben nicht stets zum vollen Durchbruch kommt, ist unsers Erachtens weniger dem Unvermögen des Künstlers, als der Art und Weise der Zeichnung zuzuschreiben. Dieselbe trägt im ganzen den Charakter reiner Federzeichnung, bei welcher die Umrisse stets als das Wesentliche und Wirksame erscheinen, eine sorgfältige Durchführung in den Schatten und deren Übergängen nur vermittelst anderer Stoffe, der Tusche, des Bleistifts möglich ist. Die erste Anlage der Bilder ist jedoch nicht mit der Feder, sondern äußerst zart und fein mit dem Bleistift gemacht, welcher sich mit den feinen Fasern des Pergaments so innig verbunden hat, daß er selbst dem Gummi elasticum Widerstand leistet. Da aber das Pergament bei seiner rauhen Oberfläche einer sorgfältigen Führung des Blei manche Schwierigkeiten in den Weg legt, indem die Umrisse oder Linien nicht fließend, sondern wie punktiert unterbrochen erscheinen, und da, wo dem Blei ein kräftiger Druck gegeben wird, dieselben rauh und breit werden, so wurden die Bilder mit der Feder übergangen und weiter ausgeführt, die Umrisse auf diese Weise fließender und wirksamer gemacht und vor dem Untergang auf dem rauhen Pergament infolge der Reibung besser bewahrt. Es versteht sich von selbst, daß der Künstler bei dieser Überarbeitung die erste Anlage nicht immer streng beobachtete, daß er, wo es ihm nötig schien, von den ursprünglichen Linien abwich und neue anbrachte, da es ihm um ein mechanisches Nachziehen nicht zu tun sein konnte. Im Ganzen aber verlor die Zeichnung durch diese Überarbeitung von ihrer ursprünglichen Feinheit und Zartheit, indem die Linien infolge der Rauheit des Pergaments stärker und rauher wurden.

Außer dieser Überarbeitung mit der Feder zeigen sich hie und da noch einige spätere Federkorrekturen, die von derselben Hand herzurühren scheinen, welche

[2]) Das Bild, obgleich anders konzipiert, enthält ganz die Motive der vorangehenden Kreuztragung.

die ältesten Inschriften beifügte. Verbesserungen sind sie nicht zu nennen, tun dem Ganzen jedoch keinen Abbruch, indem sie nur in einzelnen Köpfen und Figuren vorkommen und sich auf Nebensächliches beschränken.

Zur Bestimmung des Entstehungsortes unsrer Bilderhandschrift fehlen uns maßgebende Anhaltspunkte. Im Charakter der Darstellung steht sie jedoch der Biblia Pauperum, welche aus den Niederlanden stammt, sehr nahe, und sie mag daher wohl von einem Cölner oder niederländischen Künstler entworfen worden sein.

Der Artikel von Professor Schmarsow im Repertorium für Kunstwissenschaft hat inzwischen die Aufmerksamkeit der Spezialforscher auf die Fährte der verlorenen Handschrift geführt. Herr Dr. Paul Kristeller hat den Verfasser zur Prüfung einer Abbildung veranlaßt, die im Katalog Nr. 100 des Antiquariats von Ludwig Rosenthal in München zur darin angebotenen Hs. der Biblia Pauperum Nr. 176 S. 32 gegeben ist. Die stark verkleinerte Tafel enthält die Vorführung Christi vor Pilatus, unten Jeremias vor König Zedekias und König Hanons Befehl, dem Gesandten Davids den Bart halb abzuschneiden, stimmt also mit Nr. 25 des obigen Verzeichnisses. Der Stil der Zeichnung ist durchaus derselbe, wie im Faksimile der Weigeliana und die Kompositionen haben dem Gegenstande gemäß besondere Ähnlichkeit mit der Dornenkrönung, die in R. Weigels Kunstlagerkatalog mitgeteilt war. Dagegen erweist die neue Probe mit handschriftlichen Eintragungen (Inhaltsangabe der Historien und Spruch des Propheten Esaias in deutscher, Spruch des Psalmisten in lateinischer Sprache), daß diese Schriftzüge nicht gleichzeitig mit den Bildern, sondern späterer Zusatz sind, soweit sich bei der Kleinheit der Reproduktion erkennen läßt, aus dem XVII. Jahrhundert.

Leider ist der wertvolle Kodex, dessen Identität mit dem bei Weigel, dann Felix in Leipzig von dem Antiquar Ludwig Rosenthal bestätigt wird und den die Direktion des Berliner Kupferstich-Kabinets vor kurzer Zeit bestellt hat, schon nach England verkauft und der gegenwärtige Besitzer noch nicht ermittelt worden. L. Sch.

Bücherschau.

Aus Kunst und Leben. Von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. Mit 6 Tafeln und 100 Abbildungen im Text. Herder, Freiburg 1905. (Preis 5,40 Mk.)

Als „Gesammelte Aufsätze und Reden" könnte dieses neueste Buch des Hochwürdigsten Herrn Verfassers bezeichnet werden. Wenn derselbe als dessen Zweck nur den Opferteller für den Rottenburger Dom hinstellt, dem die schöne Schlußrede gilt, dann soll gewiß diese Aspiration hier aufs stärkste unterstrichen werden, im Interesse der Sache, wie im Sinne des Hommagium für den hohen Herold, dem seine zahllosen begeisterten Leser und Bewunderer freudigst diesen bescheidenen Tribut leisten werden. In diesem Buche wird ihrer Erinnerung so manche geistvolle und feinsinnige Beschreibung und Schilderung zurückgegeben, nach der sie, mit dem Referenten, des öfteren sich gesehnt haben mögen, ohne der Zeitschrift wieder habhaft werden zu können, in der sie ihnen zuerst entgegengetreten war. Und welcher Vorzug, daß hier die Illustration ihr in guter Auswahl und vortrefflicher Ausführung zu Hülfe kommt! In den Reisebeschreibungen entfaltet der Verfasser eine unvergleichliche Fertigkeit, und die fesselnde, ja ergreifende Art, mit der er Kunstwerke zu schildern versteht, wird nur noch übertroffen durch die großartige Auffassung, die er der Natur in herrlichen Bildern zu entlocken weiß, mag er ihr in Helgoland oder in Venedig gegenüberstehen, dem nahezu 100 Seiten gewidmet sind.

Möge der Erfolg, der diesem Buche gesichert ist, dem Verfasser von neuem die Feder in die Hand drücken für neue Schilderungen! Eine große Gemeinde wird ihrer sofort sich bemächtigen.

Schnütgen.

Roma Sacra. Die ewige Stadt in ihren christlichen Denkmälern und Erinnerungen alter und neuer Zeit von Anton de Waal. Mit 2 mehrseitigen Tafelbildern und 533 Abbildungen im Text. Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München. (Pr. 12 Mk.)

Trotz aller Beschreibungen des alten, mittelalterlichen, neueren Roms fehlte es doch noch immer an einem gründlichen, zuverlässigen Führer durch das christliche Rom, der mit seiner Geschichte und seinen Denkmälern hinreichend vertraut, mitfühlend und doch objektiv den Rundgang durch die ewige Stadt, ihre Perioden und Schicksale, ihre Straßen und Gassen zu inszenieren versteht.

Ein solcher Führer präsentiert sich hier, mit der immensen Literatur genau bekannt, mit den Denkmälern, den kleinen wie den großen, innigst verwachsen, begeistert und doch unbefangen, redselig und doch nicht oberflächlich, ein Mann des Studiums und der Erfahrung. — In 6 Kapiteln teilt er die fast zweitausendjährige Geschichte, und in strenger historischer Abfolge bringt er sie zum Vortrage an der Hand von zahllosen Bildern, unter denen viele zum erstenmal begegnen, manche, wenngleich nicht bedeutend in sich, so doch lehrreich im Zu-

sammenhang. — Die „Gründung der römischen Kirche" (des I. Kapitels) beschäftigt sich mit den ehrwürdigen Erinnerungszeichen an die Apostel und ihre Schüler, wobei zwischen den geschichtlich verbürgten und den legendarischen Nachrichten wohl unterschieden wird. — „Im Jahrhundert des Triumphes" (des II. Kapitels) spielen die Basiliken und ihr Schmuck, die Katakomben und ihre Ausstattung die Hauptrolle. — „Das hl. Rom in den Tagen Karls des Großen" (III. Kapitel) macht mit dem Lateran, dem Vatikan, der reichen Kunstentfaltung, dem Reliquien- und Wallfahrtskultus bekannt. — „Vor dem Exil von Avignon" lautet die den reichen Inhalt (Kirchen- und Klosterbauten, Ordensleben, Heiligtümer usw.) kaum andeutende Überschrift des IV. Kapitels. — „Rom im Jahre 1530 beim Besuche des deutschen Kaisers Karl V" (V. Kapitel) kennzeichnet eine durch heilige Personen und Stiftungen, durch großartige Kunstpflege und zahlreiche deutsche Erinnerungen ausgezeichnete Periode, überleitend zu „Rom, als Pius VI. in die Gefangenschaft nach Frankreich geführt wurde", eine Zeit vieler Neuerungen, großer Segnungen, mancherlei Entartungen. — „Rom im Jubeljahre 1900" greift rückwärts bis in den Beginn des XIX. Jahrh., um die Fülle der Errungenschaften auf den Gebieten von Kunst und Wissenschaft, von Frömmigkeit und Tugend an der Hand der großen Schöpfungen innerhalb der glorreichen Pontifikate zu schildern, die der Verfasser zum großen Teil aus eigener, unmittelbarer Beobachtung kennt. — Die warmherzige Darstellung, die bei der Berührung deutscher, mit besonderer Vorliebe betonter Interessen erst recht zur Geltung kommt, wird um den Verfasser einen großen Kreis lernbegieriger Zuhörer scharen.

K.

Der Dom zu Köln und seine Kunstschätze. 50 Tafeln mit Text von Dr. Arthur Lindner und einem Vorwort von M. C. Nieuwbarn, Ord. Praed., S. Theol. Lect. — H. Kleinmann & Co. in Haarlem. (Preis in Mappe 70 Mk.)

Dieses dem Herrn Kardinal und Erzbischof Dr. Ant. Fischer gewidmete monumentale Werk bietet von dem soviel abgebildeten Kölner Dom ein durch Photographie gewonnenes Abbildungsmaterial, wie es vollständiger und treuer noch nicht bestand. Von den 50 Tafeln, die es umfaßt, betreffen 16 seine äußere und innere Architektur, 25 seine innere Ausstattung, 9 seinen Schatz. An Schärfe der Aufnahmen lassen dieselben nichts zu wünschen übrig, und wenn auch die 10 farbigen Tafeln (mit verschiedenen Details der Chorbrüstungswandgemälde und einiger frühgotischer Glasgemälde) hinsichtlich der zeichnerischen und koloristischen Durchführung nicht auf der ganzen Höhe der gegenwärtigen Reproduktionskunst stehen, so verdienen doch auch sie ein gutes Zeugnis. Bezüglich der Auswahl wäre eine stärkere Betonung der Nordseite (mit den Bronzetüren) wünschenswert und (etwa anstatt des Ursula-Standbildes und des Tabernakels, wie des Marienaltares und einiger Kleinigkeiten des Domschatzes) eine umfänglichere Berücksichtigung der alten Grabmäler. — Die Beschreibung, die 50 Folioseiten umfaßt, ist von Sachkenntnis und Begeisterung getragen, so daß sie durchaus befriedigt, durch ihren Takt und Ton sogar erbaut, weniger, wo sie der Bevorzugung etwas freierer Ergänzungsformen das Wort redet, die aber (erfahrungsgemäß zu leicht durch Abschwächung und Verwässerung entartend) sicher nicht schwieriger waren als die strengen Gebilde. Ein Glück, daß damals über dem Ausbau ernste Romantiker Wache hielten, die jetzt gern für einseitig ausgegeben werden, obgleich ihnen das Verdienst der Vollendung in erster Linie zukommt. — Ein Drittel des Textes ist der Baugeschichte gewidmet, die, durch eine Illustration erläutert, zutreffend und klar ist; 25 Seiten, mit drei Illustrationen, bieten von der Gesamterscheinung die Beschreibung, die der baulichen Bedeutung gerecht wird und der Poesie den Anteil wahrt, auf den man beim Kölner Dom nicht verzichten mag, zumal in einem für einen größeren Kreis bestimmten Werke. — Die letzten 10 Seiten füllt die kurze Würdigung, die den Domschatzgegenständen, natürlich nur den abgebildeten, zuteil wird, wobei für den gotischen Bischofsstab mit seinen Reliefschmelzen die italienische Herkunft (doch wohl ohne hinreichenden Grund) in Anspruch genommen wird, wie für den Engelbertus-Schrein zu große Überladenheit. — Dem neuen Prachtwerk, das des Kölner Domes würdig ist, darf daher ein empfehlender Geleitsbrief mitgegeben werden.

H.

Die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf, Eine Würdigung dieses historischen Kunstjuwels mit 33 Illustrationstafeln in Lichtdruck und einem Anhang in französischer, englischer und holländischer Sprache von H. J. Opfergelt. Rudolf Schade in Bonn. (Preis 1 Mk.)

Der neue Pfarrer der durch ihre so bedeutungsvolle wie seltene Anlage und durch ihre Wandgemälde überaus merkwürdigen spätromanischen Kirche hat sich, in den Fußstapfen seines Vorgängers Vinken wandelnd, gleich nach seinem Eintritt vor Jahresfrist mit deren Geschichte beschäftigt, um einen Führer zusammenstellen zu können für die zahlreichen Besucher. — Dieser orientiert in verständiger Weise über die Geschichte der Kirche und des Klosters, über die Architektur, über erwähnenswerte Einzelheiten und Steinmaterial, namentlich über die Malereien, deren großartiger Zyklus 1854 bloßgelegt und hinsichtlich seines, zum Teil sehr dunklen, Inhaltes zuerst durch den Pfarrer Peiffer (von Vilich) erkannt wurde. — Das Büchlein erfüllt vollkommen seinen Zweck, der noch gefördert wird durch zahlreiche Abbildungen, von denen mehrere überflüssig sind und in der II. Auflage besser durch größere Wiedergaben der Wandgemälde ersetzt werden.

A.

Das deutsche Rathaus im Mittelalter in seiner Entwicklung geschildert von O. Stiehl. Mit 187 Abbildungen. E. A. Seemann in Leipzig 1905. (Pr. 9 Mk.)

Ein hochbedeutsames Buch, nicht nur weil es ein bis dahin, trotz seiner Wichtigkeit, arg vernachlässigtes Kapitel der deutschen Baugeschichte behandelt, sondern namentlich wegen der Eigenart, wegen der vollkommenen Innerlichkeit, nämlich der Entwicklung aus dem Innern, aus seiner Zweckbestimmung heraus, mit der hier das mittelalterliche Rathaus zur Analyse gelangt. — Die sonst stets vorherrschenden

Fragen nach Material, Stil und Zeit treten hier vollständig in den Hintergrund, die Bedürfnisse der Gemeinden erscheinen als die maßgebenden Faktoren für die Gestaltung des Rathauses, die anders ist bei der vorherrschenden Ackerbürgerschaft (Saalbau), anders bei der vorwiegenden Handels- und Gewerbebürgerschaft, die in unfreien Städten mit Schöffenhäusern ohne Bürgersaal sich zu begnügen pflegte, in freien Städten Amtsgebäude mit Kauf- und Bürgerhallen liebte, also große Anlagen, die der Verfasser in Rechteckbauten, Winkelhakenbauten, Parallelbauten scheidet. Wo vom „großen Rat" noch mehr Räume begehrt wurden, ergaben sich noch kompliziertere Anlagen mit den reichsten Gliederungen. Neben ihnen entstanden die Bauten, deren Mittelpunkt die Diele, später der Flur ist, als der Übergang zu den Dienstgebäuden der Neuzeit. — Diese ganze, überaus mannigfaltige Entwicklung, deren Glanzpunkt der Ratsturm bildete, erörtert der Verfasser an den 124 Rathäusern, die er zumeist in Grundriß und Ansicht bietet, eine höchst stattliche Auswahl, die getroffen ist nach Maßgabe der in den 10 Kapiteln dargelegten Entwicklungsphasen und -Stufen. — Der Eindruck dieser ungemein anschaulich illustrierten Studie ist überwältigend, das glänzendste Zeugnis ausstellend von der Leistungsfähigkeit, dem Anpassungsvermögen der mittelalterlichen, fast ausschließlich gotischen Baumeister an die geforderten Raum- und Gestaltungsverhältnisse, wie sie den Architekten unserer Tage schwieriger nicht gestellt werden können. — Die Fingerzeige, die sich hierbei an der Hand des das Material im höchsten Maße, weil nach allen Richtungen beherrschenden Führers ergeben, sind vom höchsten Wert, mit neuer Bewunderung erfüllend für die Gotik, die ihre Bravour nicht nur im Kathedralstil entfaltete, sondern ebenso bei allen Aufgaben der Profanarchitektur sowohl in konstruktiver wie dekorativer Hinsicht. Diese heutzutage frappant erscheinende Tatsache ist eines der kostbarsten Ergebnisse des ungemein lehrreichen Buches. Schnütgen.

Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Herausgegeben von Dr. Georg Dehio und Dr. Gustav von Bezold. Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin 1905.

Kaum ein Zweig der deutschen Kunst bedarf noch so sehr der Beleuchtung als die Plastik, die eigentlich erst seit einem starken Jahrzehnt in ernste Behandlung genommen ist. Gerade in diesem Stadium des frischen, an den verschiedensten Kultus- und Kultur- sowie Sammelstätten sich vollziehenden Angriffs macht sich die Notwendigkeit einer großzügigen Zusammenstellung des Denkmälermaterials geltend, die der zusammenfassenden Beschreibung und abschließenden Darstellung die Wege zu bereiten hat. — Diese schwierige, aber dankbare Aufgabe hat das bereits übermäßig beschäftigte, aber auf hoher Warte aus dem Vollen schöpfende, vielbewährte Freundespaar übernommen, dem die Verständigung und Arbeitsteilung eine alte liebe Gewohnheit ist. Wasmuth hat den Verlag als einer der Berufensten übernommen, und kündigt 4 Serien à 100 Mk. an, von zusammen 20 Lieferungen à 20 Tafeln (Format 32 × 48), die 1500 bis 2000 Einzelfiguren umfassen sollen in möglichst großen Wiedergaben.

Die I. Lieferung bringt ein Denkmal des XII. Jahrh. (Erztüren in Gnesen), auf sieben Tafeln mehrere Denkmäler des XIII. Jahrh. (Freiberg, Wechselburg, Pegau, Bamberg), um 1300 das Chorgestühl von Wassenberg und St. Gereon in Köln, das Grabmal aus Breslau. Das XIV. Jahrh. ist durch Prag und Nürnberg, das XV. durch Baden-Baden, Dresden, Breslau, das XVI. durch Liegnitz, das XVII. und XVIII. ausschließlich durch Dresdener Profanarbeiten vertreten. Die Auswahl, die sich in ähnlicher Abfolge für jede Lieferung wiederholen soll, ist vortrefflich, durchweg auch die Wiedergabe, die öfters großen Schwierigkeiten unterliegt, so daß für Wechselburg sogar die Berliner Abgüsse mit ihren Nähten zu Hülfe genommen werden mußten. — Für das Studium wie für die künstlerische Praxis, namentlich die kirchliche, ist das Werk vom höchsten Werte. Schnütgen.

Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages für Denkmalpflege bearbeitet von Georg Dehio. Bd. I. Mitteldeutschland. Wasmuth A. G. in Berlin 1905. (Preis 4 Mk.)

Die Kunst-Topographie Deutschlands von Lotz war für ihre Ursprungszeit (1862/63) eine vortreffliche Leistung und trotz ihrer wenig handlichen Form ein sehr brauchbarer Reisebegleiter. Die auch hinsichtlich der Kunstdenkmäler erheblich vervollkommneten Reisehandbücher hatten sie allmählich ausgeschaltet, aber eine große Lücke gelassen, obgleich die Generalinventerisation gewaltige Fortschritte gemacht, bis fast zu zwei Drittel ihre Aufgaben gelöst hat. Der Abschluß derselben durfte nicht abgewartet werden bis eine Art von Auszug aus ihr entstand, dafür war ein solcher zu dringlich. — Dank der überaus glücklichen Wahl des Bearbeiters, dem Kenntnisse, Arbeitskraft und Geschicklichkeit in ungewöhnlichem Maße eignen, liegt von einem solchen Handbuch, das 5 Bändchen umschließen soll, das erste bereits vor Es umfaßt das Königreich Sachsen, die preußischen Regierungsbezirke Merseburg, Erfurt, Kassel, die thüringischen Staaten, die bayerischen Bezirke Ober- und Unterfranken; die Orientierung wird durch eine Karte erleichtert, welche die Gebietsgrenzen angibt und die für die Lage jedes Ortes im Text maßgebenden Kreis- oder Amtsstädte. Diesem Erleichterungsmittel entsprechen manche andere, wie Abkürzungen, drei Typengrößen etc., die nur den einen Zweck der möglichsten Raumersparnis verfolgen; er ist in genialer Weise erreicht, ohne das Verständnis irgendwie zu erschweren, so daß eine unglaubliche Fülle von Angaben vorliegt, die, klar formuliert, schnell aufgefunden werden. Sie nennen und beschreiben alle irgend bemerkenswerten Bauwerke und was sich in diesen an Einzelwerken der Malerei und Plastik befindet, die bedeutenderen derselben charakterisierend und die Erwähnung anderer Kunstobjekte von besonderem Wert nicht ausschließend, die öffentlichen und privaten Sammlungen aber mit Recht ganz ignorierend. — An der allseitigen Gleichmäßigkeit des Verfahrens erkennt man am besten die Einheitlichkeit der Leitung, die nicht nur der Hingebung, sondern auch dem wissenschaftlichen Takte des spiritus rector das beste Zeugnis ausstellt. — So liegt denn der Anfang

eines nationalen Werkes vor, von höchstem Wert für jeden Vertreter der Wissenschaft und Kunst, für jeden intelligenten Reisenden; der äußerst mäßige Preis ermöglicht jedem die Anschaffung. — Nach dem schnellen Anlauf darf auf den baldigen Abschluß wohl mit Sicherheit gerechnet werden. Schnütgen.

Germanische Frühkunst. Von Prof. Mohrmann und Dr. Ing. Eichwede. Ch. Herm. Tauchnitz, Leipzig. Lief. 1—6 à 6 Mk.

Das hier (Heft IV Sp. 122, 123) auf Grund der ersten Lieferung eingehend besprochene Werk hat mit der VI. Lieferung (60 Tafeln, deren Erläuterungstext die nächste Lieferung bringen soll) bereits seine Hälfte erreicht, den Schluß der ersten Abteilung, die wegen ihrer ungewöhnlichen Vorzüge zu neuer Prüfung einladet. — Das gewaltige Gebiet der germanischen Frühkunst, das von Skandinavien bis Mittelitalien, von England bis Polen reicht, haben die Verfasser mit dem Stift und Maßstab in der Hand durchwandert, in großen, durchaus zuverlässigen Aufnahmen sich erschöpfend, für die in erster Linie nicht die Konstruktion der Baudenkmäler und ihre Ausstattung, sondern vornehmlich deren Ornamente in die Wagschale fielen, diese durch große Wucht, imposante Schönheit, ungemeine Mannigfaltigkeit ausgezeichneten geometrischen, vegetabilischen, figuralen Verzierungen, die sich namentlich an den Kapitälen finden, aber auch an den Friesen und Wulsten der Portale, Arkaturen etc., an den Brüstungen und Taufsteinen, an den Chorstuhlwangen usw. Dem Wesen nach wiederholen sich die Motive, aber in den Einzelheiten herrscht eine enorme Verschiedenheit, die vornehmlich durch die territorialen Traditionen bewirkt ist. Alle diese Formen, die den Vorzug reicher Phantasie und derber Wirkung haben, kommen der augenblicklichen, auf die Einfachheit und Wuchtigkeit gerichteten Zeitstimmung als günstige Elemente entgegen. Es ist daher zu wünschen, daß sie unverfälscht in die architektonischen und dekorativen Kunstbestrebungen unserer Tage, für welche die Gothik zu sublim ist, Aufnahme finden, besonders in die Bau- und Ausstattungskunst, also in die Stein- und Holzplastik, viel weniger in das Metall, in soweit es sich in den Dienst der Gefäß- und Gerätbildung stellt. Welch' dankbare Winke sich hier auch für die Möbel ergeben, beweist so recht der merkwürdige Altarschrein von Loccum, der bereits im Band VII dieser Zeitschrift, Sp. 321—334 gewürdigt wurde. Auch auf den ältesten Exemplaren der Schränke, Truhen, Kassetten finden sich noch verwandte Ornamente; sie sind gewiß der Aufmerksamkeit der Verf. nicht entgangen, so daß ihre Berücksichtigung wohl für die zweite Abteilung zu erwarten ist, auf welche diese Besprechung zugleich vorbereiten soll. A.

Die Frühwerke der Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum. Von Dr. W. Josephi. Mit 2 Tafeln und 23 Textbildern (Sonderabdruck aus den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1905).

Die Inkunabeln der deutschen, speziell der niederrheinischen Holzplastik, sind in der Nürnberger Sammlung, besonders zahlreich vertreten, dank der erleuchteten ernsten Richtung ihrer Direktoren, namentlich v. Essenweins. — Ihr Assistent widmet ihnen eine eingehende Beschreibung, die sehr beachtenswert ist wegen der wissenschaftlichen Behandlungsweise, wegen der so sachverständigen wie liebevollen Vertiefung in eine bislang, trotz ihrer nicht nur kunstgeschichtlichen Bedeutung, wenig gewürdigte ernste Gruppe. — Vorwiegend um Madonnenbilder und Kruzifixe des (XII.) XIII. und XIV. Jahrh. handelt es sich, die nach ihrer ästhetischen und archäologischen Seite sorgfältigst geprüft werden, unter Hervorkehrung ihrer stilistischen, technischen, ikonographischen Eigentümlichkeiten, die selten so zutreffend analysiert worden sind. Auf diesem allein richtigen, induktiven Wege sind wichtige Kriterien gewonnen hinsichtlich der Haltung, Gestaltung, Polychromierung, sowie des Materials, des zeitlichen und örtlichen Ursprungs. Bezüglich der Haltung hätte auf die byzantinischen Vorbilder noch mehr Rücksicht genommen werden können, bezüglich der Gestaltung auf das so eigenartige und charakteristische System der Draperie (Setz- oder Stand- und Schleiffalten), bezüglich des Materials, insoweit dadurch zugleich ein Hinweis auf die Heimat geboten wird, (wie durch Nußbaumholz auf Köln, wo es im XIV. Jahrh. fast ausschließlich verwendet wurde). Schnütgen.

Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst von Dr. Phil. Walter Rothes. Mit 118 Text- und 10 Einschaltbildern. J. P. Bachem in Köln. (Preis in Originalband 5 Mk.).

Ein Gang durch die Geschichte der christlichen Kunst, der Malerei und Plastik, insoweit sie die Madonna dargestellt hat als eigentliches Marienbild, sowie in den Hauptbegebenheiten ihres Lebens (mit Ausnahme der Passion)! Dieser Gang beginnt mit den Katakombenbildern, streift die byzantinische Kunst, verweilt mit ganz besonderer Vorliebe in Siena, Florenz, Padua, Venedig, Norditalien, Umbrien, berücksichtigt die deutschen Maler-, Bildhauer-, Kupferstecherschulen, namentlich auch Dürer, sowie die Niederländer, Franzosen, Spanier und Portugiesen, endlich die Nazarener, die Münchener, die Düsseldorfer. — Der Zyklus ist also nahezu vollständig, die Bilder, die ihm entnommen, sind gut ausgewählt, insoweit es sich namentlich um den Ausdruck der Anmut und Lieblichkeit handelt, auch recht gut reproduziert. — Die ernstere Auffassung, wie sie in den älteren Mosaiken Italiens, den mittelalterlichen Wandmalereien Deutschlands, den französischen und deutschen Skulpturen der Früh- und Spätgotik, zu großartigem, teilweise monumentalem Ausdruck gelangte, ist dem Verfasser wohl weniger nach dem Sinn, nach Maßgabe des Leserkreises, den er im Auge hat. Für diesen sind die weichen Formen konvenabler, daher die strengeren Gebilde der deutschen und flämischen Meister nicht so schätzenswert, wie ihr Inhalt es rechtfertigt. B.

(Die „Weltgeschichte in Charakterbildern". III. Abt.) Franz von Assisi. Von Gustav Schnürer. Die Vertiefung des religiösen Lebens im Abendlande. Mit 73 Abbildungen. Kirchheim in München 1905. (Preis 4 Mk.)

Daß die Gemeinsamkeit der Begeisterung für den Stifter des Franziskanerordens, den die verschiedensten

Konfessionen, Parteien, Richtungen bis in die jüngste Zeit einseitig für sich in Anspruch nahmen, seine objektive Biographie nicht erleichterte, beweist schon der bisherige Mangel einer solchen. In ihr kam bald die Geschichte zu kurz, bald die Psychologie, erst recht die Kirche, die ihn als einen ihrer größten und verdienstvollsten Heiligen aus einer gewaltigen Zeit reklamieren darf und muß. — Als den selbstlosen, demutsvollen, opferwilligen, innig frommen Diener Gottes und seiner Kirche und in diesem Sinne der ganzen Menschheit, stellt ihn Schnürer in der vortrefflichen Monographie dar, die nach einer groß angelegten Übersicht über „die religiöse Entwickelung im Abendlande" — „Jugendleben und Jugendpläne", „die Ordensgründung", „die Ausbreitung des Ordens", „die Festsetzung der Regel", „Leidensjahre und Tod" behandelt. — Aus den besten zeitgenössischen Quellen wird der Heilige warm, aber unbefangen geschildert, am eingehendsten, wo es sich um die Kämpfe handelt, die er hinsichtlich seiner eigenen Entwickelung, wie der seines Ordens auszufechten hatte, psychologisch hochbedeutsame Mischungen von irdischen Verhältnissen und himmlischen Zielen. — Der große Einfluß, den die ideale Persönlichkeit, ihre Lebensweise, Dichtung, Predigt auf die Kunstbestrebungen seiner Zeit ausübten, tritt zwar im Text nur nebensächlich in die Erscheinung, desto ausgiebiger und glänzender in der Illustration, die eine vorzügliche Auswahl von Denkmälern der Architektur und Plastik, namentlich der Malerei des XIII. und XIV. Jahrh. bietet; zum Teil entlegenen Stätten entnommen, durchweg gut reproduziert, wahrt sie durch ihre Aufnahme in den Text mit demselben den Zusammenhang, der hier und da noch deutlicher hätte markiert werden dürfen. H.

Die heilige Elisabeth. Ein schlichtes Lebensbild zu den Wandgemälden M. von Schwind's im Elisabethgang der Wartburg. Von Marie Rasch, Jansa in Leipzig. (Preis 1,50 Mk.)

Die lieblichen, von echter Romantik erfüllten großen Wandgemälde, die von Schwind der größten deutschen Heiligen in 6 figurenreichen Darstellungen aus ihrem Leben gewidmet hat, nebst den sie verbindenden Rundbildern der 7 Barmherzigkeitswerke sind hier in gar kleinen, daher farblich etwas unvollkommenen Kopien wiedergegeben, die jedoch auch in dieser Form recht willkommen sind, mit der kurzen, aber begeisterten, stellenweise etwas naiven Biographie der hl. Elisabeth. M.

Berühmte Kunststätten. Verlag von E. A. Seemann.

Seit dem letzten Referat über diese für den Kunstreisenden unentbehrliche Serie (in Bd. XVII, Sp. 319 dieser Zeitschrift) ist Nr. 29 erschienen: Neapel. Von Wilhelm Rolfs und zwar I Die alte Kunst. Mit 140 Abbildungen. (Preis 3 Mk.)

Wer Neapel besucht, denkt zunächt an die Naturreize, so daß die Kunstschätze in den Hintergrund treten. Dieser herkömmliche Umstand ist von großem Nachteil gewesen für die Durchforschung Neapels nach seinen monumentalen Kunstseiten. Daß sie dennoch von großer Bedeutung sind, ergibt sich schon aus dem Umstande, daß dieser Kunststätte 3 Bände gewidmet werden, von denen der erste hier vorliegt, der die antike Kunst behandelt. — Er befaßt sich (nach einer allgemein orientierenden Einleitung und einem kurzen Exkurs über die flegräischen Gefilde wie über die alte Stadtanlage) ausschließlich mit dem Nationalmuseum, das hinsichtlich der antiken Erzbilder und Wandgemälde die erste Stelle auf der Welt einnimmt. Diesen Großerzen und Marmorskulpturen werden über 100 Seiten gewidmet: ein Rundgang von unvergleichlicher Größe. Die Kleinerze mit dem Hausgerät und Schmuck, Kameen, Glas sind in unglaublicher Fülle auf 18 Seiten zusammengedrängt, ein wunderbares Kulturbild, ebenso viele Seiten der Gefäßmalerei mit den Wandbildern und Mosaiken gelassen, die eine Welt für sich bilden. — Die Beschreibungen sind naturgemäß sehr kurz (stellenweise, wie bei den Mosaiken, deren Brunnennischen gar nicht erwähnt werden, gar zu knapp), aber durchweg zutreffend; aus der Überfülle der Denkmäler die Illustrationsbelege mit Geschick und Takt ausgesucht. — Also endlich ein zuverlässiger Führer durch das Museum unter Berücksichtigung seiner neuesten Numerierungen! S.

„Alte Meister." Diese glänzende Sammlung von 200 Farbendrucken (mit begleitenden Texten Adolf Philippis), die E. A. Seemann in Leipzig unter diesem Titel in 25 Mappen mit je 8 Passepartouts (bezw. in 5 Sammelmappen mit je 40 Blatt unter dem Titel „Malerei") für den Gesamtpreis von 125 Mk. lieferungsweise herausgegeben hat, ständig begleitet von dem Beifalle der Künstler und Kunstschriftsteller (zu wiederholten Malen auch in dieser Zeitschrift), hat ihren Abschluß gefunden. Die beigegebenen Verzeichnisse nach Nummern, nach Buchstaben, nach Galerien (unter denen nur zwei private: Rospigliosi und Liechtenstein), vermitteln einen schnellen Überblick über die große Zahl der deutschen, niederländischen, italienischen, spanischen, französischen Meister, wie der Aufbewahrungsorte, unter denen Dresden, Berlin, Kassel, Florenz, München, Paris, Petersburg die Hauptrolle spielen. Hinsichtlich der Reproduktion in drei Farben, die am Beginn schon mit Bravour einsetzte, konnte ein beständiger Fortschritt in den tiefen wie auch in den zartesten Tönen festgestellt werden. So hat sich die Sammlung selbst zu einer großartigen Privatgalerie ausgewachsen, zu einem Orientierungs- und Erinnerungsapparat, wie er von keiner sonstigen Publikation erreicht ist, daher Sehnsucht weckte nach einer Art von Fortsetzung. — Diese soll sofort erfolgen unter dem verlockenden Titel: „Die Galerien Europas", nicht nur den berühmtesten Museen die hervorragendsten Bilder (keins der bereits erschienenen) entnehmend, sondern auch kleinere Sammlungen ausgiebiger berücksichtigend, hoffentlich manche private, deren Perlen vielfach ganz besonderes Interesse entgegengebracht wird. Da die Dreifarbenaufnahmen direkt nach den Originalen hergestellt und vor ihnen kontrolliert werden, so dürften die höchsten Anforderungen an die Treue der Wiedergabe nicht vergebens gestellt werden. — Jedes Heft (á 3 Mk.) soll 8 Tafeln enthalten, jeder Jahrgang 6 Hefte. Also recht günstige Aussichten!

Daneben gehen die hier bereits mehrfach erwähnten: „Meister der Farbe", Beispiele der gegenwär-

tigen Kunst in Europa, (12 Jahrhefte mit 6 Bildern, im Abonnement 24 Mk.,) ruhig ihren Weg weiter, nachdem der I. und nahezu auch der II. Jahrgang seinen Abschluß gefunden hat. Jeder Meister ist der Regel nach nur durch ein Bild vertreten (von Menzel sind die Abfahrt König Wilhelms zur Armee und Erinnerung an das Théâtre Gymnase aufgenommen), so daß hier unsere zeitgenössische Malerei in ihren hervorragendsten Erzeugnissen aufmarschiert, wie sie den meisten Interessenten aus Wanderaustellungen etc. bekannt sind. Die einzelnen Bilder sind von berufenen Kritikern beschrieben. Außerdem liegen unterhaltende Textbeilagen, allerlei Kunst-Zeitfragen behandelnd, zu lehrreicher Erörterung bei. Wie der Dreifarbendruck auch den modernsten Farbenstimmungen gerecht wird, tritt hier frappant in die Erscheinung.

Schnütgen.

Geschichte des deutschen Volkes von Dr. Simon P. Widmann. II. verbesserte Auflage. Mit 9 Porträts. Schöningh, Paderborn 1905. (Pr. 8 Mk.)

Vor zehn Jahren lieferungsweise erschienen, in unserer Zeitschrift (VII, 158/159) warm empfohlen, hat dieses Lehr- und Handbuch den guten Weg gemacht, der ihm vorhergesagt werden durfte, so daß jetzt eine neue Auflage erscheinen konnte. An Umfang etwas reduziert, hat es an Bedeutung gewonnen, indem manche Charakterisierungen noch bestimmter und abgerundeter geworden, die idealen Bestrebungen noch stärker betont sind. In der Fortführung bis zur Gegenwart mit der Andeutung ihrer Kämpfe und Erfolge, wie in der Benutzung auch der neuesten Forschung liegt ein weiterer Vorzug, der noch gehoben wird durch die Beifügung eines umfänglichen Personen- und Sachregisters, sowie durch eine bessere Ausstattung.

B.

Kultur der alten Kelten und Germanen. Mit einem Rückblick auf die Urgeschichte von Georg Grupp. Allgemeine Verlags-Gesellsch. m. b. H., München 1905. (Preis 5,80 Mk.)

Im Anschlusse an seine „Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit" (vergl. hier XV, 351 und XVII, 275) hat Grupp die noch schwieriger darzustellende, weil viel weniger durchforschte Kulturgeschichte der Kelten und Germanen behandelt, der er als Einleitung einen kurzen Überblick über das Leben und Treiben der Jäger- und Hirtenvölker in der Steinzeit, also der Urbewohner Europas vorausschickt. Den Indogermanen ist der I. Abschnitt gewidmet, vor allem ihren Wanderungen, weil sie den Ausgangspunkt bilden für die Charakterisierung der späteren Niederlassungen, denn mit Recht betont der Verfasser die den einzelnen Stämmen zugrunde liegenden, manche Eigentümlichkeiten beleuchtenden Urbeziehungen, aus denen sich allerlei Verknüpfungen zwischen Morgen- und Abendland ergeben. — In gleich langen Ausführungen werden im II. und III. Abschnitt die Kelten und Germanen behandelt, nach allen ihre Kultur betreffenden Eigentümlichkeiten. Charakter und Religion; Lebens- und Kampfart; Haus und Hof; Ackerbau, Gewerbe, Handel; Grundherrschaften und Verbände. — Die Ausbreitung der Germanen nach den verschiedenen Weltrichtungen wird näher erörtert, ebenso ihr Zusammentreffen mit den Römern an der Donau und am Rhein, sowie dessen Ergebnis nach verschiedenen Richtungen. Die Kunstpflege hat kein eigenes Kapitel erhalten, aber doch vielfache Erläuterung durch die 165 Illustrationen, die zwar zumeist andern Werken entlehnt und klein geraten sind, aber doch für ihren Zweck, die Textbeschreibung verständlicher zu machen, vollständig genügen, dazu von Phantasie und Geschmack, Darstellungstalent und -Mitteln, wie in der prähistorischen, so namentlich in der Glanzzeit ein anschauliches Bild geben.

D.

Darmstadt, eine Stätte moderner Kunstbestrebungen. Mit Text - Beiträgen von Alexander Koch und Viktor Zobel. Nebst 88 Abbildungen Darmstädter Villen und Bauten. Koch in Darmstadt 1905. (Preis eleg. geb. 5 Mk.)

Diese, aus Anlaß des IX. Delegiertentages des Verbandes deutscher Journalisten-Schriftsteller-Vereine herausgegebene, opulent ausgestattete Festschrift behandelt Darmstadt mit Bezug auf die volkswirtschaftliche Bedeutung des Kunstgewerbes, sowie hinsichtlich seiner Baukultur, beides zu dem Zwecke die Errungenschaften dieser modernen Bestrebungen für die Stadt zu erweisen, die nach dieser Richtung hin in Deutschland an der Spitze marschiert. Da die Marschrute von maßvollen wie intelligenten und betriebsamen Männern bezeichnet wird, die für ihre Zeit erstreben, was in alten Kulturstätten, namentlich das Mittelalter zur Erreichung der noch jetzt anziehendsten Städtebilder geschaffen hat, so kann ihren modernen Schöpfungen ein gewisser Reiz nicht abgesprochen werden, der durch die Gemeinsamkeit des Strebens einen einheitlichen Stempel erhielt. Vortreffliche Abbildungen von Palästen und Landhäusern, zum Teil zu Gruppen vereinigt, zumeist auch landschaftlich gestimmt, erläutern diese beachtenswerten Ziele.

A.

Böcklins Kunst und die Religion von Johannes Manskopf. Mit 24 Bildertafeln F. Bruckmann A.-G. in München 1905. (Preis geb. 3 Mk.)

In geistvoller Darlegung und gewählter Sprache sucht der Verfasser nachzuweisen, daß Böcklin in seine Bilder nicht nur religiöses Empfinden niedergelegt, sondern durch dieselben sich als einen der Wegweiser bewährt habe zu einer großen monumentalen religiösen Kunst für unsere Zeit. Da es zur Prüfung dieser Frage an zuverlässigen, klaren Äußerungen des Künstlers selber fehlt, seine persönliche Stellung zu den höchsten Fragen der Menschheit ganz außer Betracht bleibt, so müssen seine Gemälde, von denen hier eine größere Anzahl in vorzüglichen Reproduktionen mitgeteilt wird, um Auskunft gefragt werden: seine Landschaften, seine Phantasien, seine Allegorien, zuletzt und zumeist seine biblischen Szenen. Aus dem Umstande, daß er die Natur zu vergeistigen suchte, daß er die Symbolik (die freilich auch die Sprache der Religion ist) in hohem Maße liebte, daß er die Innerlichkeit erstrebte, die Phrase verabscheute, ergeben sich als Motive vielleicht religiöse Stimmungen, aber keine Überzeugungen im Sinne der Offenbarung. Wenn diese aber fehlen bei biblischen Darstellungen, dann ist die gläubige Er-

fassung ausgeschlossen und damit die höhere Weihe. — Böcklin hat drei religiöse Trilogien (Triptychen) gemalt und mehrere einzelne Passionsszenen; sie sind zumeist großartige Effektstücke mit einem gewaltigen Aufgebot von Erregung, aber innige Seelengemälde sind sie nicht, vielleicht die Pietà in Frankfurt einigermaßen ausgenommen, die einen tiefen Eindruck macht. Die christliche Kunst hat mithin durch Böcklin eine wesentliche Förderung leider nicht erfahren. E.

Spruchwörterbuch, Sammlung deutscher und fremder Sinnsprüche, Wahlsprüche, Inschriften an Haus und Gerät, Grabsprüche, Sprichwörter, Aphorismen, Epigramme, von Bibelstellen, Liederanfängen, von Zitaten aus älteren und neueren Klassikern, sowie aus den Werken moderner Schriftsteller, von Schnadahüpfln, Wetter- und Bauernregeln, Redensarten usw., nach den Leitworten sowie geschichtlich geordnet und unter Mitwirkung deutscher Gelehrter und Schriftsteller, herausgegeben von Franz Freiherr von Lipperheide. In 20 monatlichen Lieferungen (3 Bogen) zu 60 Pf. Gesamtpreis 12 Mk. Berlin W. 35, Potsdamerstr. 38. 1906.

Der Katalog der Freiherrlich von Lipperheideschen Kostümbibliothek, dieses in unserer Zeitschrift wiederholt im Sinne wärmster Anerkennung besprochene ganz eigenartige vielseitige Sammelwerk ist mit der vor kurzem erschienenen Lieferung 29 bis 30 bis an die Register, also bis an den Anfang von seinem Ende gediehen, und schon beginnt ihn ein anderes Sammelwerk abzulösen, dem sicher das allgemeinste und größte Interesse sofort sich zuwenden wird, wegen der Aufgabe, die es sich gestellt hat, und wegen des Herausgebers, der sie zu lösen unternimmt. Um ein literarisches Urkundenbuch handelt es sich, um ein Nachschlagebuch, dessen überaus reicher Inhalt aus dem langen Titel sofort in die Augen springt. Über 30000 Stellen, von denen fünf Sechstel unserer Muttersprache angehören, sollen Aufnahme finden, durch ihr Stichwort alphabetisch eingeführt und unter demselben chronologisch registriert, so daß trotz des gewaltigen Materials die Orientierung sehr leicht sein wird. Die I. Lieferung, die nur etwas mehr als den Buchstaben A erledigt, gibt von der stofflichen Auswahl und der typologischen Anordnung (zweispaltig und dreitypich) ein sehr befriedigendes Bild.

Schnütgen.

Dresdener Jahrbuch 1905. Beiträge zur bildenden Kunst, herausgegeben von Dr. Karl Koetschau und Dr. Fortunat von Schubert-Soldern. Mit Lichtdrucktafeln und Textabbildungen. Wilhelm Baensch, Dresden 1905. (Preis 12 Mk.)

Dieser zum erstenmal, aber unter bewährter Flagge auslaufende Jahresbericht ist hinsichtlich seines Inhalts wie seiner Ausstattung eine durchaus gelungene Leistung, die gewiß verdient, zu einer dauernden Einrichtung, sogar vorbildlich zu werden für andere bevorzugte Kunstsitze. Vornehmlich den lokalen und gegenwärtigen Kunstbestrebungen dienend, hat er seinen Zusammenhang mit der früheren Kunst nicht nur nicht verleugnen, vielmehr recht deutlich betonen wollen. Deshalb verteilen sich seine 24 Aufsätze ungefähr gleichmäßig auf die Kunstgeschichte (Sammlungen) und modernes Kunstschaffen (Ausstellungen). Die ganze Elite der Dresdener Kunstwissenschaft ist hier vertreten: Berling, Bruck, Demiani, Gurlitt, Haenel, Herling, Herrmann, Koetschau, Lehmann, Lehrs, Richter, Schubert-Soldern, Schumacher, v. Seidlitz, Sigismund, Singer, Treu, Woermann, Wölfflin durch zumeist recht interessante Artikel. — Von ihnen sei hier nur hervorgehoben das merkwürdige Titelbild in einem Kodex von Groß-St. Martin zu Köln, der sich jetzt in der Leipziger Stadtbibliothek befindet. Dasselbe stellt den hl. Bischof Martinus dar, dem als Patron ein kniender Mönch dieses Evangeliar überreicht, beschützt von dem hl. Eliphius, unter dem Längsbilde einer Kirche, die der Verfasser in eingehender Beschreibung gewiß mit Recht für die alte Abteikirche anspricht, aber wohl nicht mit der ersten, sondern mit der zweiten (jetzigen) Choranlage kurz vor 1200. R.

„Alte und Neue Welt." Illustriertes Familienblatt zur Unterhaltung und Belehrung. (Benziger & Co. in Einsiedeln, jährlich 24 Hefte à 35 Pf.), hat bereits mit der Jahreshälfte seinen 40. Jahrgang begonnen, der das Bestreben nach immer größerer Vervollkommung zeigt. Die Vielseitigkeit des Stoffes, die Geschicklichkeit seiner Behandlung, der Reichtum der Ausstattung, die hinsichtlich der Kunsttafeln einen beständigen Fortschritt bezeichnet, haben diese Zeitschrift allmählich in die oberste Reihe der soliden Unterhaltungsblätter emporgehoben, so daß sie der wärmsten Empfehlung würdig ist. M.

„Hochland." Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst (bei Kösel in München, jährlich 12 Mk.), hat sich auch in seinem II. Jahrgang als ein Organ bewährt, das auf dem Gebiete der Wissenschaft und Literatur, in geringerem Maße auch der Kunst, von bedeutenden Kräften versorgt, über die verschiedensten Fragen, welche die Zeit bewegen, in geistvoller Art zuverlässige Auskunft erteilt. Mehrere seiner Studien erregten durch ihre frappanten Anschauungen und durch die Qualität ihrer Vertreter derart die Aufmerksamkeit, daß sie zu lebhaften Diskussionen anregten und zur Klärung wichtiger Zeitfragen nicht unerheblich beitrugen. In den ständigen Rubriken des „Hochland-Echo" und der „Rundschau" gelangten, zum Teil in aphoristischer Art, Tagesmeinungen zur Erörterung, die nicht nur anregend, sondern auch aufklärend wirkten. Der mit ungewöhnlicher Sympathie aufgenommenen Zeitschrift darf daher auch für ihren III. Jahrgang, von dem bereits zwei Hefte vorliegen, ein günstiges Prognostikon gestellt werden. M.

„Die Warte", Monatsschrift für Literatur und Kunst, seit dem Sommer herausgegeben von Dr. Jos. Popp, Allgemeine Verlagsgesellschaft in München, hat ihren VII. Jahrgang (Preis 6 Mk.) begonnen. Sie will den Gebildeten Ersatz bieten für akatholische Literaturblätter, will Kunst und Musik pflegen, namentlich aber die deutschen Katholiken mit der Literatur in ständiger Fühlung erhalten, zu diesem Zweck die „Zeitschriften-" und „Bücherschau", sowie die „Kritische Umschau" in den Vordergrund rücken, auch durch die vierteljährliche Sonderbeilage der „Jugendbücherei". Im I. Heft schneidet der un-

ermüdliche Mitarbeiter Dr. Alois Wurm durch den Aufsatz: „Unsere Stellung zum Nackten in der Kunst" ein heikeles, schwieriges Thema an, das sehr dringlich ist und zur Erörterung herausfordert. Die Art, wie er es behandelt, ist eigenartig und geschickt, indem er nämlich an allbekannte Darstellungen die Frage ihrer Zulässigkeit knüpft, und auf diesem Wege zu sieben allgemeinen Sätzen gelangt, als ebenso vielen Kriterien für die Erlaubtheit von öffentlichen Darbietungen solcher Kunstwerke. Im einzelnen mögen dieselben diskutierbar sein, im gangen wird man sie als brauchbare Grundlage für weitere Diskussion betrachten dürfen, aus der hoffentlich eine Verständigung sich ergeben wird. — Auch der übrige Inhalt dieses wie des folgenden Heftes, namentlich die Beurteilung der beiden neuen Tendenzromae „Andreas Vöst" und „Katholische Studenten", ist sehr geeignet, Interesse zu erregen. M.

Salzers, Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur (Allgemeine Verlags-Gesellschaft in München) ist bereits bis zur XVII. Lieferung (à 1 Mk.) gediehen, aber erst bis zur Mitte des XVI. Jahrh. — Soll über dieselbe das Urteil in einige kurze Sätze zusammengefaßt werden, so wird zunächst die große Vertrautheit mit dem gesamten Material betont werden müssen, wie sie sich dem Verfasser aus den Quellen und aus ihrer Literatur ergeben hat. Daß der Blick auf die Einzelheiten das Verständnis für die Entwicklung nicht getrübt hat, beweisen die meisterhaften Urteile über die Perioden und ihre Gruppen. Daß den Verfasser seine kirchliche Stellung nicht hindert an der objektiven Beurteilung der konfessionellen Verhältnisse, ergibt sich namentlich aus seinem Standpunkt gegenüber dem Humanismus und der Reformation. Daß sein Ernst nicht in Prüderie ausartet, beweist die Unbefangenheit seiner Aussprache, wo es sich um anstößige Dinge handelt, die nicht ignoriert werden dürfen. Neben diesen Vorzügen muß die Veranschaulichung durch den umfänglichen und guten Illustrationsschatz hervorgehoben werden. T.

Widmanns, Fischers, Feltens Illustrierte Weltgeschichte desselben Verlages (die bekanntlich mit der neuesten Zeit, IV. Band begann) hat mit der XI. Lieferung (à 1 Mk.) dessen Schluß, also die Gegenwart erreicht, unter besonderer Betonung der wirtschaftlichen Verhältnisse (als des Vorspiels zu den sozialen Kämpfen unserer Tage). Die Darstellung ist objektiv, klar, anmutig; die reiche Illustration, die vornehmlich in Porträts (auch Karikaturen), Szenen, Schriftstücken besteht, trägt zur Erläuterung der Zustände erheblich bei, so daß die Lektüre in jeder Hinsicht sehr lehrreich und anregend ist. F.

Das letzte Märchen. Ein Idyll von Paul Keller. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München 1905. (Preis 4,50 Mk., geb. 5,50 Mk.)

Dieser Ausbund eines Märchenbuches läßt sich in wenigen Worten nicht analysieren, sondern in Kürze nur dahin charakterisieren, daß es eine poesie- und humorvolle, eine kindliche und schelmische Zusammenfassung ist von heiteren Launen, köstlichen Einfällen, kühnen Episoden und amüsanten Vorstellungen. Lauterer Sinn, neckische Tonarten, plötzliche Übergänge, epigrammatische Wendungen bezeichnen den Gang der Erzählung, die manchem liebgewonnene Reminiszenzen bieten wird in neuem, faltenreichem, glänzendem Gewande, eine höchst erfrischende Lektüre. G.

Kühlens Kunstverlag versendet für 1906 I. den Abrißkalender (zu 50 Pf.), II. den Wand- und Blockkalender (zu 65 Pf). I bietet auf farbiger Rückwandprägung das liebliche Brustbild des hl. Joseph mit Lilie und Kind in etwas modernisierter Umrahmung; sein zweifarbiger Abrißblock enthält allerlei nützliche und erbauliche Notizen, die zugleich einen Kirchenkalender ersetzen. — II ist mit einem Engel in sinniger Blumenfassung verziert, der Mittelpunkt und Bekrönung des Wandkalenders bildet mit seinem ihn ergänzenden inhaltreichen Abrißblock. D.

Einsiedler-Kalender für 1906. 66. Jahrg. Benziger & Co. in Einsiedeln. — Benziger's Marienkalender für 1906.

Beide, zumeist die Schweiz berücksichtigende Kalender sind vornehmlich der erbaulichen und belehrenden Unterhaltung gewidmet und mit ungewöhnlich zahlreichen guten Illustrationen ausgestattet, unter denen die farbigen Titelbilder der Auferstehung des Heilandes und der Gnadenkapelle von Einsiedeln, sowie die Stationen von Feuerstein besondere Erwähnung verdienen. D.

Regensburger Marienkalender für 1906. 41. Jahrg. (Preis 50 Pf.)

Derselbe wandelt wie in bezug auf seinen Erbauungs- und Belehrungsschatz, so hinsichtlich seiner bildlichen Ausstattung in den altbewährten Pfaden, die ihm in der Kalenderliteratur längst einen bevorzugten Platz einräumten. G.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit 1906. 26. Jahrg. Kath. Waisen-Hilfsverein in Wien. (Preis 50 Pf.)

Dieser, mehr auf österreichische Verhältnisse berechnete, früher ausschließlich von Prof. Klein oder in seinem Sinne vortrefflich ausgestattete Kalender bleibt dieser Richtung im ganzen treu, ohne aber die minder strengen Ansprüche der neuen Zeit zu verkennen, die in maßvollster Weise berücksichtigt werden. Von etwas weicher Stimmung ist das farbige Titelbild des hl. Herzens Jesu. D.

Dr. Jarisch' Volkskalender für 1906. 55. Jahrg. St. Norbertus-Verlag in Wien. (Preis 50 Pf.)

Gleichfalls zunächst den österreichischen Interessen dienend, sucht er seine Stärke mehr in den Aufsätzen und Berichten als in den Abbildungen, an denen es übrigens nicht fehlt. Die beiden sehr ausgedehnten Artikel von dem Herausgeber Dr. Landsteiner: „Der österr.-ungar. Orient-Pilgerzug" und „Weltrundschau" sind Leistungen ersten Ranges. D.





Das neue Rückwandgemälde Mengelbergs für den alten Klarenaltar im Kölner Dom.

Abhandlungen.

Das neue Rückwandgemälde Mengelbergs für den alten Klarenaltar im Kölner Dome.

(Mit Tafel IX.)

Ein Jahr, bevor in dieser Zeitschrift (Bd. VIII, Sp. 150 ff.) der Klarenaltar an der Hand mehrfacher Abbildungen eingehend beschrieben wurde, war in der Johannes-Kapelle des Kölner Domes, in der er bis dahin sich befand, die wohlerhaltene, etwas ältere Wandmalerei zutage getreten, die dessen Versetzung auf die Hochaltarmensa veranlaßte. Gegen diese Versetzung, die den perspektivisch überaus dankbaren Durchblick in die Mittelkapelle einigermaßen behindert, mochten anfangs einige Bedenken sich erheben. Bald waren sie geschwunden, weil der kostbare Aufsatz zu dem ursprünglichen ganz ungewöhnlich reichen Altartisch bildnerisch wie farblich vorzüglich paßt, auf ihm die Stelle einnimmt, die seiner allein würdig ist und auch in praktischer Hinsicht mancherlei Vorteile bietet. So oft die früher vielfach erörterte, durch die vier Konkurrenzentwürfe des Jahres 1873 geförderte, aber keineswegs gelöste Altaraufsatzfrage wieder auftauchte in der Form eines Baldachins, Tabernakel- oder Reliquienretabels, traten alsbald die Schwierigkeiten der Lösung so mächtig in die Erscheinung, daß die beim Beginn als Provisorium gedachte Aufstellung gern als eine dauernde Einrichtung betrachtet wurde. — Der alte Aufsatz mit seinem doppelten Flügelpaar, das ihn den verschiedenen Ansprüchen der Festtage und -Zeiten so trefflich sich anpassen läßt, im Sinne der alten sinnigen Liturgie, bietet keinen Angriffspunkt mehr zugunsten seines Ersatzes. Beachtung verdient aber der Vorschlag, jenen zu restaurieren durch eine, natürlich durchaus sachverständige Reinigung, sowie durch die Entfernung der vor mehr als einem halben Jahrhundert eingefügten charakterlosen Gruppen, an deren Stelle die gleichzeitig entfernten, noch vorhandenen herrlichen Reliquienbüstchen zu treten hätten, wie sie sich auch in dem bekannten Seitenstück des Marienstatter Flügelaltars erhalten haben.

Noch unangenehmer machte sich die Schmucklosigkeit der (früher nicht sichtbaren) Rückseite geltend, deren rohe Verschalung mit gespaltenem Eichenholz den Besuchern des Chorumganges einen störenden Eindruck bot, wie auch der Mangel eines Bekrönungskammes weithin das Auge verletzte als zu scharfer und herber Abschluß. Diesen beiden Übelständen ist nunmehr abgeholfen durch ein neues (50 *cm* hohes) dreigliedriges Kouronnement, sowie durch ein neues Rückwandgemälde, die von Wilhelm Mengelberg ausgeführt sind.

Das in seinen Maß- und Gliederungsverhältnissen ganz harmonisch wirkende neue Kouronnement besteht aus einer starken (blau gestrichenen) Hohle mit eingelegten vergoldeten Weidenblättern, aus einem Friese, mit dem ausgesparten vergoldeten Spruch: *In omni loco sacrificatur et offertur nomini meo oblatio munda* (Mal. I, 11) auf der Vorderseite, mit Efeublättern auf der Rückseite, mit Eichenlaub auf den beiden Schmalseiten; ein Maßwerkkamm mit Blattausläufern bildet den Abschluß des Kouronnements, dessen Glieder durch teils glanz-, teils mattvergoldete Profile getrennt sind.

Für den Schmuck der Rückseite empfahl sich, nach dem Vorbilde so mancher freistehender, daher auch rückwärts bemalter Choraltäre des Mittelalters, eine einheitliche Darstellung, deren Figuren in größeren Dimensionen zu halten, zeichnerisch wie farblich kräftig zu betonen, architektonisch zu fassen waren, ikonographisch zur Vorderseite gestimmt. Die allerheiligste Dreifaltigkeit in der gerade dem XIV. Jahrh. so geläufigen Auffassung des thronenden Vaters mit dem gekreuzigten Sohne in der Mandorla schien hierfür die gegebene Formel, und die sitzenden Evangelistenfiguren boten zugleich für die Zwickel die beste Lösung. In stilistischer Hinsicht durfte die Parole nur lauten, daß die Neuschöpfung dem Altar, wie dessen ganzer Umgebung sich anzupassen habe als selbständige Leistung im Sinne eigener Empfindung und künstlerischer Durchführung. Diese Vorschrift, die neuerdings gerne als eine Errungenschaft der Neuzeit, der Emanzipation von der Bewegung in den alten Imitations-Geleisen gepriesen wird, ist eigentlich selbstverständlich und es auch in allen Fällen gewesen, in denen

durchgebildete Archäologen Anordnungen zu treffen und geschulte Künstler zur Hand hatten. Daß solche harmonische Lösungen ergänzender Art auch in anderen Stilarten, als den vorliegenden, möglich sind, beweist so manche Ergänzung der letzten Jahrhunderte an nachmittelalterlichen Denkmälern, und wenn in der letzten Zeit wieder mit gesteigertem Akzent manchen Archäologen der letzten Jahrzehnte vorgeworfen wird, für diese früheren Ergänzungswerke kein Verständnis gehabt, deren Entfernung und Zerstörung befürwortet zu haben, so dürften diese Vorwürfe zumeist an die unrichtigen Adressen gerichtet sein; solche Ersatzvorschläge gingen und gehen immer noch vornehmlich von den Künstlern aus, die es für ihren Beruf halten, an die Stelle des Alten das Neue zu setzen. — Wenn es unserer Zeit wirklich gelingen sollte, neue Formen zu erfinden, die mit den alten zu einheitlicher Wirkuug sich zu verschmelzen vermögen, wie so manche Gebilde der gotischen Perioden mit denen der romanischen, wie zahlreiche Erzeugnisse der verschiedenen Renaissancearten mit früheren Produkten, dann mag sie unbeanstandet an diese Aufgaben herantreten. Im gegenwärtigen Stadium kann Vorsicht nicht dringend genug empfohlen werden, so gering auch die Zahl derjenigen Künstler sein mag, die über die alten Formen selbständig genug verfügen, um sie ihren künstlerischen Auffassungen vollkommen dienstbar zu machen.

Für die zuverlässige Lösung der vorliegenden Aufgabe bedurfte es eines in langjähriger Übung geschulten, mit den zeichnerischen und koloristischen Eigentümlichkeiten der altkölnischen Malerschule durchaus vertrauten Meisters. Wer sein Werk an Ort und Stelle unbefangen prüft, wird ihm das Zeugnis nicht versagen, daß Anordnung, Komposition, figürliche Gestaltung, farbliche Behandlung durchaus passen zum alten Kunstwerke und daß es dennoch auf ganz freier Erfindung beruht. Wenn in diesem auf Leinwand gemalten, mit dem Rahmen 324 *cm* breiten, 285 *cm* hohen, visionären, daher etwas weichen Bild die lichten Lasurtöne praevalieren, so entspricht das wie den alten berühmten Gemälden der Vorderseite, die nur durch starke Schmutzschichten arg verdunkelt, daher der Auffrischung sehr bedürftig sind, so der ganzen Lichtwirkung an dieser Stelle, namentlich auch im Zusammenklang mit der alten Altarmensa, ihrem schwarzen Marmorkern mit den weißen Marmorfigürchen und Baldachinen, in deren Nachbildungen der alte, 1767 aus Unverstand entfernte, glücklicherweise zumeist vor dem Untergang bewahrte Schmuck der Rück- und Schmalseiten neuerdings seine Auferstehung gefeiert hat. Auch zu ihm ist die helle Tönung der neuen Rückwand gestimmt, deren feierliches Oval von den verschiedenen Goldnuancen der inneren und äußeren Zone beherrscht wird, im wirkungsvollen Gegensatze zu dem gedämpften Blau der Zwickelgründe, deren Maßwerkverzierungen, als Reflex der ganz architektonisch gefaßten Vorderseite, natürlich wiederum vergoldet sind. Vom hellsten Goldfond hebt sich die tiarageschmückte mit rotem Pluviale umkleidete, imposante Figur des ewigen Vaters ab, um die das grünlasierte Inschriftband: *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth, Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae,* in Großbuchstaben den Huldigungsspruch schlingt. Dieses Mittelbild umschweben mit ihren rot und blau abgestuften Flügeln auf rötlichem Goldgrund die vier Seraphim, ebenfalls durch Maßwerkstränge von den in bräunliches Gold getauchten Medaillons geschieden, die oben das Sinnbild der trinitas—unitas darstellen, unten die Erde zu den Füßen der Gottheit, die von Sonne, Mond und Sternen in erhabener Symbolisierung flankiert wird. Wie eine Vision in Bild und Farbe erscheint diese gewaltige Aureole. Der Lobpreis, den die Seraphim in dem Zonenreifen unaufhörlich erklingen lassen, findet seine Fortsetzung in den Aufzeichnungen der sitzenden Evangelisten, die mit ihren Sinnbildern in die Zwickel sehr geschickt hineinkomponiert, die hl. Geschichte schreiben, ganz versenkt in die Geheimnisse der Dreifaltigkeit, zu der sie in Verzückung hinschauen und charakterisiert durch die Legenden ihrer Spruchbänder.

Ihre faltenreichen Mäntel, rot, blau, grün, gelb mit den farblich kontrastierenden Futterumschlägen heben sich von deren blauem Grund sehr gut ab, zugleich eine vortreffliche Umrahmung für das Mittelbild in der Mandorla.

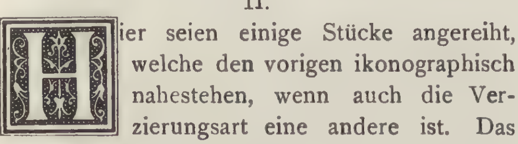
In der Farbenwirkung dieser neuen, die feierliche Ruhe der Ewigkeit darstellenden Tafel, so licht sie gehalten ist, liegt doch bereits eine Konzession an die farbliche Stimmung der alten Flügelgemälde, nicht so sehr in deren jetzigem Zustand, als in dem zukünftigen der Herstellung.

Schnütgen.

Die gravierten Metallschüsseln des XII. und XIII. Jahrhunderts.

(Mit 9 Abbildungen.)

II.

ier seien einige Stücke angereiht, welche den vorigen ikonographisch nahestehen, wenn auch die Verzierungsart eine andere ist. Das eine, sehr bekannt gewordene, befindet sich im Schatze der Victorskirche zu Xanten.[18]) In der Mitte thront in ganzer Figur eine gekrönte Frau, bezeichnet *sapientia*, zwischen Petrus und Paulus. Am Rande ringsum die sieben Gaben des hl. Geistes, verkörpert durch Propheten, gleichfalls thronend, in ganzer Figur, jedoch nur halb so groß, wie die mittlere. Jede Figur ist durch kreisförmige Umschrift medaillonartig abgeschlossen und durch kurze Säulen mit umwickelten Tüchern von den nächsten getrennt. Darüber Tiere verschiedener Art. Am Rande ein kurzer Schnabelausguß, der auf eine Verwendung für Flüssigkeiten deutet. Mitte des XII. Jahrh.

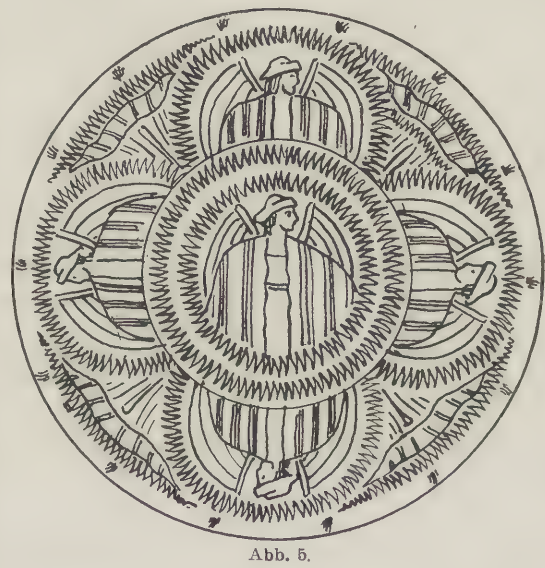


Abb. 5.

Als eine Arbeit derselben Werkstätte muß man die bei Buer, Kreis Recklinghausen, gefundene, vom Altertumsvereine zu Münster verwahrte Schüssel betrachten, die auch in der Disposition der Zeichnung mit der Xantener große Ähnlichkeit hat.[19]) In der Mitte thront die Philosophia zwischen Sokrates und Plato. Ihr zu Häupten sind nebeneinander drei kleine Brustbilder, Ethica, Physica und Logica angebracht. Den Rand schmücken, gleichfalls in ganzen Figuren, Darstellungen von sechs weisen Männern des Altertums mit beigeschriebenen Namen, neben welchen kleine bartlose Gestalten, Personifikationen der von ihnen vertretenen Wissenschaften stehen. In den Zwickeln Vogelgestalten. Die Umrahmungen werden durch sehr reichliche Inschriften gebildet.

Im Prussia-Museum zu Königsberg befindet sich das Bruchstück einer in Weidehnen, Kreis Fischhausen, gefundenen Bronzeschüssel.[20]) (Abb. 7). Es ist ein Stück vom Rande mit einer männlichen bärtigen Halbfigur, fast von vorn gesehen, die Linke lehrend ausgebreitet. Inschrift unleserlich. Eingefaßt durch einen vierfachen Halbkreis mit Strichelverzierung, unten Blattwerk. Daneben sind die Anfänge von zwei anderen Bogen erhalten. In den Zwickeln Zinnen, darüber wellenförmiger Erdboden mit zwei Tieren, einer Gans (?) u. einem laufenden Hunde oder Fuchs, ähnlich den Tieren auf der Xantener Schüssel.[21])

Von anderer Art ist wieder die Gravierung einer Schüssel in der Altertümersammlung in Guben, welche daselbst beim Neubau eines Hauses am Markte gefunden wurde, wo früher ein Wohnhaus aus dem XII/XIII. Jahrhundert stand. Bronzeblech mit Spuren von Vergoldung. Sehr beschädigt. In der Mitte thront auch hier eine Frau in ganzer Figur mit Krone und Schleier, in den Händen zwei runde Gegenstände, die Kniee weit ausgebreitet, die Füße im Profil dicht aneinander.[22]) Tracht wie bei den vorgenannten, bei roherer Ausführung. Neben dem Kopfe die abgekürzten Namen *invidia* und *ebrietas*. Die Einfassung bildet ein Strickreif. Am Rande sind ab-

[18]) Aldenkirchen im »Bonner Jahrb.« 75, (1883) S. 54 f., Tafel III—V. — F. X. Kraus, »Christl. Inschr. d. Rheinl.« II.

[19]) A. Wormstall in der »Zeitschr. für christl. Kunst« X, S. 239 f.

[20]) »Katalog des Prussia-Museums« II, S. 73, Abb. 125, sowie schriftliche Mitteilung von H. Kemke.

[21]) Vielleicht eine Anspielung auf die bekannte Tierfabel.

[22]) Briefliche Mitteilung von H. Kemke. — H. Jentsch in den »Niederlausitzer Mitteilungen« VI, S. 1 f., Tafel 1, 2.

weichend von den genannten Exemplaren, einzelne Sünden durch handelnde Personen veranschaulicht. Die erste Szene zeigt einen Mann im Profil auf einem Thronsessel mit verbundenen Augen und einer Narrenkrone, wie auf einer der Genter Schüsseln. In der Rechten schwingt er eine Hellebarde in der Form des XII. Jahrh. Bezeichnet *idolatria.* Daneben zwei Männer an einem Tische, auf welchem Teller und ein Fußbecher mit spitzem Deckel stehen. Die Männer sind in Streit geraten, der eine schwingt ein Beil, der andere eine Keule. Beide tragen Narrenkronen. Die Formen der Stühle deuten auf das Ende des XI. und den Anfang des XII. Jahrh. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß die Schüssel einige Jahrzehnte später entstanden ist, da die Goldschmiede und Kupferschläger oft ältere Muster nachbildeten. Bezeichnet *ebrietas.* Die dritte Szene schildert den Zweikampf von Rittern mit Topfhelm, ovalem, in eine Spitze ausgehendem Schilde und breitem Schwerte. Beide stehen dicht einander gegenüber. Vielleicht Darstellung der *ira* oder *invidia.* Außerdem ist die Mittelfigur in Verkleinerung am Rande zweimal als Trennung der Szenen wiederholt. Hie und da regelloses Pflanzenornament. Die Arbeit ist sehr schlecht. Für die Herkunft der Schüssel ist die Tatsache von Belang, daß Guben im frühen Mittelalter vom Niederrhein aus besiedelt wurde.



Abb. 6.

In der besprochenen Gruppe von Schüsseln, welche mit Ausnahme der letzten auf das Schema frühromanischer Kelchpatenen zurückgehen, finden wir demnach solche, bei welchen die Rose in Gestalt eines doppelten Vier- bis Sechspasses deutlich entwickelt ist und andere, bei welchen das Rosettenschema aufgegeben und nur die Mitte durch Umrahmung hervorgehoben ist. Daß diese Art aus ersterer entstanden ist, liegt auf der Hand. Die Rosette ist entweder aus ein- oder mehrfachen Zirkelschlägen gebildet (Fig. 2, 3) oder aus Strickreifen (Fig. 4). Das Ornament in den äußeren grösseren Blättern ist botanisch kaum zu bestimmen. Jeder Zwickel enthält zwei langgestielte, aus Blättern hervorwachsende Blumenkelche, welche tulpenartig oder dreilippig oder fächerförmig ausgebreitet, in allen Fällen aber senkrecht gestrichelt sind. Bei den verhältnismäßig besser gearbeiteten Exemplaren mit linearen Kreisumrahmungen stehen zwischen den Rosenblättern kleine lanzettförmige hervor, welche die äußeren Deckblätter darstellen (Fig. 2, 3). Bei anderen tritt an ihre Stelle ein den ganzen Zwischenraum füllender, fächerförmig ausgebreiteter Blumenkelch in Profilansicht. (Fig. 4). Der Rand ist glatt, mit Grasbüscheln oder gepunzten Punkten verziert.

In der Auswahl der Tugenden und Sünden tritt keinerlei System hervor, auch nicht etwa eine direkte Gegensätzlichkeit zwischen beiden weder auf den Gegenstücken noch auf den beide Arten vereinigenden Exemplaren. Die drei göttlichen Tugenden sind viermal vereint genannt, freilich mit Zusatz einer vierten Tugend (München, Ofen-Pest, Lübeck, Lund), von den Kardinaltugenden drei vereinzelt: *iustitia, fortitudo, prudentia* (Gent, Lübeck, Aachen). Dagegen sind die sieben Todsünden vollständig vertreten. Dazu kommen einerseits allgemeine Bezeichnungen, wie *peccatum* und *dolus*, gleichwertig mit bestimmten Sünden gebraucht, andererseits eine Reihe von Vorzügen des Geistes und der Seele, die von keinem Kirchenlehrer zu den Tugenden im strengeren Sinne gerechnet werden. Die Namen sind auf allen Exemplaren dieser Gruppe in spätromanischen Kapitalbuchstaben ausgeführt, wobei A und G bereits an die Gotik anklingen, E und E abwechselnd gebraucht,

einzelne Buchstaben in bloßen Haarstrichen, die meisten mit Verdoppelung, wenn nicht Verdreifachung der Schattenstriche dargestellt werden. Dies, sowie die Trachten, Waffen und Rüstungen deutet auf einen Zeitraum von der Mitte des XII. bis zur Mitte des XIII. Jahrh. Größe und Gestalt der Schüsseln zeigen nur ganz geringe Abweichungen voneinander, die Technik, insbesondere die der Gravierung, schwankt zwar in der Qualität, aber nicht im Charakter. Bei allen mit dem Rosettenschema versehenen Stücken sind die Kreise zu Beginn der Arbeit mit leicht ritzender Zirkelspitze vorgezogen und dann mit dem Grabstichel teilweise verstärkt. Die Figuren sind mit spitzer Punze und Hammer ausgeführt, zumeist tiefer als die Umrahmung und das Zwickelornament, welches in leichten Strichen ohne sonderliche Berechnung hingeworfen ist. Bei vielen Stücken zeigt sich Unsicherheit und Mangel an Übung, während andere bei aller Derbheit eine flotte und energische Hand verraten. Es scheint, daß die ganze Gruppe an einem und demselben Orte und wenn auch nicht aus einer Werkstätte, so doch aus solchen stammt, die neben- oder kurz nacheinander nach gleichen Mustern arbeiteten. Die Verfertiger stehen künstlerisch etwa auf derselben Höhe wie die Graveure der etruskischen Spiegel, d. h. es sind mehr oder minder geschickte Handwerker, welche eine geringe Auswahl von Motiven stets aufs neue wiederholen.

Das Material ist entweder reines Kupfer oder Bronze, d. h. Kupfer mit Zusatz von Zinn und manchmal noch mit kleinen, vielleicht zufälligen Beimengungen anderer Metalle, worunter auch einmal Zink festgestellt ist. Die ursprüngliche Vergoldung ist bei den meisten Stücken noch heute nachweisbar.

Aus der Gruppe von Schüsseln mit Darstellungen von Tugenden und Sünden hat sich eine andere, sehr zahlreiche entwickelt, welche in Material, Größe, Gestalt und Bearbeitung mit ersterer übereinstimmt, im Dekorationsmotiv aber bis zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken ist. Einige Exemplare vermitteln zwischen beiden. Auch sie zeigen Brustbilder, fünf, manchmal nur vier an Zahl, das Mittelbild, welches sich von den seitlichen in nichts unterscheidet, mitgerechnet. Die Zeichnung ist von kindlicher Naivetät. Die Köpfe sind sämtlich im Profil und mit einer Art Schiffermütze versehen, die aus der ungeschickten Behandlung des Haares auf den Schüsseln der früher geschilderten Gruppe hervorgegangen ist. Sie hat ja auch neuere Erklärer zu Mißverständnissen (Kopfbinde, Turban) verleitet. Die Gestalten, an deren Schultern das Gewand wie ein weiter, senkrecht gestreifter Kragen herabhängt, haben Flügel an den Schultern, die fast wie Fahnen aussehen (Fig. 5, 6). An Stelle der Kreislinien und Strickreifen treten geflammte Zickzackbänder, an Stelle der früheren Zwickelfüllung ausschließlich jene fächerartigen Gebilde, die wir schon auf der Schüssel von Lund (Fig. 4) kennen gelernt haben, in Verbindung mit Strahlenkombinationen. Zumeist aber sind die Brustbilder ohne jede Vermittlung zusammengeschoben, woraus sich ein trotz allen Ungeschickes sehr originelles Ornament ergibt, das uns ganz modern vorkommt.[23]) Die meisten Schüsseln dieser Art werden im Osten Deutschlands und in den russischen Ostseeprovinzen gefunden. Bisher sind folgende bekannt geworden:

Schüssel im Gewerbemuseum zu Lübeck, mit der früher erwähnten gefunden. Sie steht der ersten Gruppe mit ihrem deutlich entwickelten Vierpaß aus Zickzackkreisen am nächsten (Abb. 5). Am Rande Grasbüschel.[24])

Zwei Schüsseln im schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau. Gefunden 1891 auf dem Zobtenberge.[25]) Eine Schüssel war in die andere hineingestellt. Bronze (Kupfer und Zinn, mit etwas Blei und Eisen) vergoldet. Die eine ist ganz ähnlich der vorigen. In den Zwickeln auseinandergehende Strahlenbüschel. Die andere zeigt nur einen Dreipaß mit vier Flügelgestalten. Die mittlere ist mit einem doppelten Strickreif, die seitlichen durch leichte Zirkelschläge eingefaßt. Auf dem Zobtenberge stand seit 1108 ein Kloster der Augustiner-Chorherren, welches von Arrovaise in Flandern aus besiedelt worden ist.

---

[23]) Es ist kein Zufall, dass sich die moderne Kunst, die losgelöst von der Überlieferung, naiv schaffen will, oft mit der primitiven berührt. Man denke nur an die Malerei der Skandinavier und Finnländer, an Gerhard Munthe, Valgreen, Torop u. a.

[24]) Grempler a. a. O.

[25]) Ders., »Schlesiens Vorzeit« V, Abb. Tafel II.

Schüssel im Uckermärkischen Museum zu Prenzlau[26]), gefunden 1901 am Burgwalle zu Groß-Fredenwalde (Abb. 6). Bronze mit Vergoldung. Die vier Brustbilder stehen unvermittelt zusammen. Ober und zwischen ihnen rohes Fächerornament, gerade und gewellte Strahlen. Der Strickreif am Rande ist dreimal durch die Buchstaben *O D D D* unterbrochen, eine verständnislose Erinnerung an *odium-dolus*.

Zwei Bronzeschüsseln, 1884 in Worms gefunden, die eine in der anderen steckend.[27]) Beide hatten durch Feuer gelitten, so daß die äußere fast ganz zerstört war, während die innere von Lindenschmit in Mainz wieder hergestellt werden konnte. Jetzt im Paulus-Museum zu Worms. Der vorigen ähnlich. Von vier Flügelgestalten fehlt eine. Da die Schüsseln mit römischen Sachen zusammen gefunden wurden, hielt man sie für römisch und erklärte die Kopfbedeckung für einen pileus. Unmittelbar über der römischen befand sich aber eine mittelalterliche Schuttschichte.

Schüssel im bayrischen Nationalmuseum zu München, gefunden 1899 bei Kösching in der Nähe von Ingolstadt. Bronze. Da sie im Wasser gelegen war, hatte sie keine Patina angesetzt und glänzte bei der Auffindung wie blankes Gold.[28]) Der von Prenzlau gleich. Die Gravierung ist viel roher als bei der früher erwähnten Münchener Schüssel.

Schüsseln derselben Art wurden in Schwerin 1894 beim Bau eines neuen Postgebäudes[29]) — jetzt im dortigen Museum — in Münster (im Besitze des Altertumsvereines)[30]) und in Olmütz, bei Erweiterung des Bahnhofes gefunden. Hier drei zugleich, von welchen zwei ineinander geschoben waren. Eine wird im städtischen Museum daselbst verwahrt, die beiden anderen kamen nach Prag. Selbst ins Innere von Rußland sind diese Arbeiten gedrungen. 1892 fand man eine bei Ausgrabungen des großfürstlichen Hofes in Kiew (im dortigen Museum), mehrere zu Kumoinen in Finland, darunter eine mit vier Flügelgestalten, und bei Helsingfors (im dortigen Museum). Andere auf der Insel Hauköen[31]) (im Museum zu Christiania) und in der Themse bei London. Besonders ergiebig an Funden dieser Art sind die Aschenschichten, die alten Begräbnisstätten Ostpreußens. Was davon im Samlande, bei Raudten, Polwitten, Friedrichsfelde, Kirpehnen, Ekritten, Wiskiauten, Sargitten und Dolkein im Kreise Fischhausen zutage getreten ist, wird zumeist im Prussia-Museum zu Königsberg verwahrt. Besonders gut erhalten ist eine 1891 zu Dolkein gefundene Schüssel aus Bronze[32]), welche dem Lübecker Exemplar mit Flügelgestalten in der Einteilung des Vierpasses und den Figuren am nächsten kommt und sich von ihr bloß durch die einfachere Zwickelfüllung unterscheidet. O. Tischler berichtet über die Fundorte folgendes[33]): „Die Aschenplätze Preußens liegen fast immer an der Stelle tausend Jahre älterer Begräbnisstätten, die sie oft durchkreuzen und stören. Ob dies beschleunigte Begräbnisse mit größeren Begräbnisfeuern nach einer Katastrophe, etwa einer Schlacht (der Orden war schon im Lande) oder eine regelmäßige Sitte der Zeit war, ist noch unbestimmt. In ihnen sind sowohl verbrannte Menschenknochen unregelmäßig zerstreut, wie auch Skelette und besonders unter eigenen Pflastern Pferdeskelette mit Gebiß usw., zahlreiche größere und kleinere Reste von Bronzeschalen mit eingeritzten Figuren von Engeln und mit anderen Ornamenten, besonders häufig in Dolkein. Diese sind christliche Fabrikate aus spätromanischer Zeit (XIII. Jahrh.) die man in vielen Sammlungen Mitteleuropas antrifft, ohne daß über ihre eigentliche Herkunft etwas Näheres bekannt ist."

(Schluß folgt.)

Godesberg. Anton C. Kisa.

[26]) »Mitteilungen des Uckermärkischen Museums und Geschichtsvereines zu Prenzlau« I (1902), Heft 3/4, S. 124 f.

[27]) Weckerling, »Die römische Abteilung des Paulus-Museums 1885«, Abb. Tafel II 2.

[28]) Grempler a. a. O.

[29]) Beltz in den »Berichten des Vereines für mecklemb. Gesch. und Altertumskunde« I, 1895. — Schlie, »Kunst- und geschichtl. Denkmäler von Mecklenburg-Schwerin« II, S. 626. — Eine Pause der Schüssel verdanke ich Herrn Georg Humann.

[30]) Wormstall beschreibt drei derartige Stücke in der »Zeitschr. für vaterländische Gesch. und Altertumskunde Westfalens«, Bd. 54, 5, 57, Tafel A und B.

[31]) Grempler a. a. O.

[32]) Abgebildet in den »Schriften d. physik.-ökon. Gesellschaft zu Königsberg« XXXIII (1890), Tafel 7.

[33]) Ebenda, XXXI (1890), S. 101.

Ein Kölner Nadelmaler des XVII. Jahrhunderts.

(Mit 4 Abbildungen.)



n der ehemaligen Jesuitenkirche zu Köln, der jetzigen St. Mariä-Himmelfahrtspfarrkirche, befinden sich eine Anzahl von Paramenten, die, obwohl erst um die Mitte des XVII. Jahrh. entstanden, alle Beachtung verdienen. Bieten sie auch, was die Form anlangt, nichts bemerkenswertes mehr, so zählen sie doch, was die Stickereien betrifft, mit denen sie ausgestattet sind, zu den hervorragendsten Arbeiten, die sich aus jener Zeit in Deutschland erhalten haben, ja überhaupt damals auf deutschem Boden entstanden sind. Es sind zwei Kaseln, eine aus Kasel, Dalmatik, Tunicella und Pluviale samt Zubehör bestehende vollständige Kapelle und ein Antependium. Die Paramente sind so wertvoll, daß die Kapelle und das Antependium, welche am meisten durch den Gebrauch und die Ungunst der Zeit gelitten hatten, für würdig erachtet wurden, einer sehr kostspieligen Restauration unterzogen zu werden. Die Erneuerung geschah durch das rastlose Bemühen des um die Wiederherstellung der Kirche überhaupt so hochverdienten Pfarrers Kappes durch die Kunststickerin Frl. Minna Peters zu Neuß, und verdient nicht nur alles Lob, sondern darf wegen der Vollendung, mit welcher sie ausgeführt wurde, geradezu ein Meisterstück genannt werden. Überall bekundet sich nicht bloß die äußerste Sorgfalt und Umsicht, sondern auch volles Verständnis für die eigenartige, mannichfaltige Technik, die durch das Verbleichen der Stickereien bedingte Wahl der zur Restauration erforderlichen Farbentöne und last not least den von älteren Traditionen noch beeinflußten Stil der bildlichen Darstellungen. Eine Wiederherstellung älterer Stickereien gut ausführen, ist keine leichte Aufgabe und bei weitem nicht Sache jeder Stickerin. Man kann selbst in vorzüglicher Weise neues schaffen, ohne darum auch schon imstande zu sein, altes, wie es sich gehört, zu restaurieren. Wertvolle, schadhafte Stickereien aus früherer Zeit, bei denen eine Restauration angebracht erscheint, sollten daher nur solchen Händen anvertraut werden, die das gerade für Arbeiten dieser Art erforderliche Verständnis und das für sie unentbehrliche besondere Geschick in genügendem Maße besitzen.[1])

Von den beiden Kaseln ist eine in Abb. 1 wiedergegeben. Sie besteht aus hellblauer Seide und ist mit schweren, zum Teil farbig lasierten Goldstickereien in üppigem Hochrelief bestickt. Bloß in Seide sind nur wenige Partien hergestellt, so namentlich die Früchte und die Innen- bezw. die Unterseite des Blattwerks. Die Goldstickereien sind, wie übrigens auch der Charakter der Stickereien kaum anders zuließ, in Abhefttechnik ausgeführt, bei den Seidenstickereien ist der moderne sogen. Plattstich zur Anwendung gekommen. Damit die schweren Goldstickereien sich wirksamer von dem hellen Grund abhöben, hat die Hand, welche die Kasel schuf, alles Ornament, Blätter, Ranken, Fruchtschalen, Früchte, das Monogramm des Namens Jesu, sowie die diesen umgebenden Strahlen, mit einer kräftigen Kontur in dunkelroter Seide versehen. Die Stickerei des Kaselkreuzes hat als Fond einen Goldstoff. Aber nicht bloß hierdurch, sondern auch durch die größere Dichtigkeit der das Kreuz füllenden Stickereien tritt dieses in entschiedeneren Kontrast zu dem Gewandstoff mit seinem verhältnismäßig leichteren Rankenwerk. Im übrigen erhellt der Charakter des Gewandes und seiner Stickereien aus der beigefügten Abbildung. — Die zweite Kasel bedarf keiner näheren Erläuterung. Sie ist ein Gegenstück zur ersten und in jeder Beziehung, namentlich aber hinsichtlich der Stickereien nach Motiven, Technik und Ausführung von ganz demselben Charakter.

Auch die zur obenerwähnten vollständigen Kapelle gehörenden Levitengewänder samt dem Pluviale und Zubehör (Kelchvelum, Stolen usw.) bieten in bezug auf ihre Ausstattung nichts, wodurch sie in dieser Hinsicht ein erheblich anderes Bild gewährten als die in Abb. 1 wiedergegebene Kasel. Bemerkenswert ist nur die geringe Breite der Stäbe auf der Dalmatik und der Tunicella. Bildwerk befindet sich weder

[1]) Andere Paramente, die von Frl. Peters in vorzüglicher Weise restauriert wurden, befinden sich im Erzbischöfl. Priesterseminar zu Köln und in der Pfarrkirche zu Gohr bei Neuß.

auf den beiden Levitengewändern noch auf dem Pluviale, dessen Schild nur mit dem von schwerem Barockrankenwerk umgebenen Namen Jesu geschmückt ist.

Anders verhält sich die Sache dagegen bei der zur Kapelle gehörenden Kasel (Abb. 2). Hier ist sowohl das Kreuz auf dem Rücken, wie der Stab der Vorderseite ganz mit Bildwerk gefüllt. Die Darstellungen schließen sich noch in hohem Maße an die spätmittelalterlichen Gepflogenheiten an. Das Kreuz auf der Rückseite enthält eine Abbildung des Gekreuzigten. Der Kreuzesstamm, woran der Gottessohn hängt, besteht aus einem in zwei Äste sich gabelnden, Blätter und Trauben tragenden Weinstock. Sehr edel und ausdrucksvoll ist der Kopf des Gekreuzigten. Oberhalb des letzteren, in dem über den Querbalken hervorragenden Teil des Vertikalbalkens, findet sich nach spätmittelalterlichem Brauch der ewige Vater, in der Linken die Weltkugel, die Rechte zum Segen erhoben, auf dem Haupt die dreikronige Tiara, etwas tiefer die Taube als Symbol des hl. Geistes, die ihre Strahlen auf den Gekreuzigten aussendet. In den Enden des Querbalkens gewahrt man, wie ebenfalls fast regelmäßig bei den älteren Darstellungen dieses Gegenstandes, gut in den Raum hineinkomponierte Engel, welche das aus den Wunden der Hände Christi fließende Blut in Kelche auffangen. Ein dritter Engel ist zu ähnlichem Zwecke hart zu Füßen des Heilandes angebracht. Am unteren Ende des Kreuzes stehen die hhl. Ignatius und Franziskus Xaverius, durch Inschriften auf dem Nimbus als solche gekennzeichnet.



Abb. 1. Kasel in der St. Maria-Himmelfahrtskirche zu Köln.

Der Stab der Vorderseite enthält übereinander drei Darstellungen. Sehr eigenartig und merkwürdig ist die oberste. Christus in Rüstung als Feldherr dargestellt, ein mächtiges Kreuz haltend, birgt unter seinem Mantel eine Anzahl anderer nimbierter Kreuzträger, die nur mit Lendenschurz bekleidet sind und auf dem Haupt eine Dornenkrone tragen. Eine bestimmte Bezeichnung ist diesen Heiligen nicht beigefügt, weshalb wir in denselben entweder allgemein Heilige der Gesellschaft Jesu oder überhaupt heilige Seelen zu sehen haben, die den Heiland als ihrem Führer hienieden treulich auf dem Wege des Kreuzes zu folgen sich bemühten. Das Bildwerk ist wohl eine allegorische Darstellung des in den Exerzitien des

hl. Ignatius niedergelegten und den Gipfelpunkt desselben bezeichnenden Gedankens, daß die höchste Vollkommenheit darin besteht, sich dem Erlöser als dem göttlichen Heerführer im Kampf gegen Welt und Teufel in dem Maße zu verähnlichen, daß man aus ganzer Seele begehrt und strebt, alle dessen Schmach und Leiden getreulichst zu teilen. Die Mitte des Stabes nehmen zwei hl. Jungfrauen ein, von denen die eine ohne Beigaben und darum unbestimmbar, die andere aber an dem Schwert, das ihren Hals durchdringt, als die hl. Lucia gekennzeichnet ist. Die letzte Reihe der Darstellungen setzt sich aus den Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus zusammen.

Ausgeführt sind die Stikkereien des Kreuzes und des Stabes, die Fleischteile und einige andere unbedeutende Partien abgerechnet, für die der Atlasstich Verwendung gefunden hat, in Lasurstickerei, die Trauben über leichter Einlage in wagerechtem Stilstich. Sowohl die in Lasurmanier, wie die im Atlasstich gearbeiteten Partien sind technisch von musterhafter Vollendung und beweisen, daß die Hand, welche die Kasel schuf, die eine wie die andere Technik gleich meisterhaft beherrschte. Aber auch zeichnerisch verdienen die Darstellungen alle Anerkennung. Von glücklichster Wirkung ist namentlich das Kreuz auf dem Rücken des Meßgewandes, in welchem der himmlische Vater mitsamt der Taube sein Gegengewicht in den Figuren des hl. Ignatius und Franziskus findet, die reizenden Engelgestalten der Darstellung des Gekreuzigten die Wageschale halten, und die zartgrünen, das Gold durchscheinen lassenden Blätter des Weinstockes, der sich wie das alles verbindende Mittel durch die ganze Stickerei zieht, mitsamt den in glücklichster Harmonie durch das Blattwerk verteilten bordeauxfarbigen Trauben ebenmäßig den freien Grund ausfüllen, ein Gesamtbild, wie es nach Komposition und Farbengebung besser kaum zu schaffen wäre, zeichnerisch aber, im einzelnen zum wenigsten, sehr befriedigt.



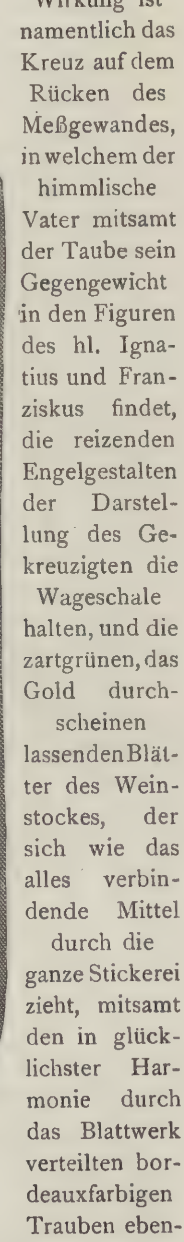


Abb. 2. Kasel in der St. Maria-Himmelfahrtskirche zu Köln.

Den Fond des Gewandes bedecken wie bei den vorhin erwähnten Paramenten massige, zu-

meist in Gold, doch auch in einer Art von Lasurtechnik und Seide ausgeführte Bossagestickereien, die in schroffem Kontrast zu der Zartheit der das Kreuz und den Vorderstab füllenden Flachstickereien stehen, derbe, breite, akanthusähnliche Barockranken, untermischt mit Früchten, denen sich als Vertreter der animalen Motive ein naturalistisch gezeichneter Papagei zugesellt hat. Die Art und Weise, in der diese Ornamente gearbeitet sind, ist dieselbe, in welcher die Stickereien der vorhin besprochenen und oben abgebildeten Kasel ausgeführt sind, die scharf betonten, dunkelroten Konturen mit einbegriffen.

Das bedeutendste Stück von allen ist übrigens das Antependium (Abb. 3 u. 4). Für den Hochaltar bestimmt, hat es bei einer Höhe von ca. 1 *m* eine Länge von ca. $3^1/_2$ *m*. Wie aus der Abbildung erhellt, ist es mit einer Folge von fünf rundbogigen Arkaturen geschmückt, deren jede eine Heiligendarstellung in offener Landschaft enthält. Unter dem Bogen in der Mitte sieht man die Gottesmutter mit den Jesuskind auf einem Throne sitzend; unter denen zur Rechten knien St. Franziskus und St. Stanislaus, unter denen zur Linken St. Ignatius und St. Aloysius. Die Pfeiler, auf denen die Bogen ruhen, sind mit karyatidenartigen Engelgestalten geschmückt, die auf einem mit Widderköpfen und einer Girlande verzierten Sockel stehen. Den Raum oberhalb der Arkaturen füllen in steter Wiederholung schwere Girlanden und mächtig vorspringende Fruchtbüschel, die von einer einen geflügelten Engelskopf aufweisenden Kartusche herabhangen. Über den Girlanden, welche über den seitlichen Bogen angebracht sind, gewahrt man als Symbol des Himmelslohnes und der Himmelsherrlichkeit der darunter dargestellten Heiligen eine Krone in Verbindung mit einem Palm- und einem Lorbeerzweig, über der mittleren dagegen eine Taube als Symbol des hl. Geistes. Den Abschluß an den beiden Enden des Antependiums bildet ein auf dem Schlußpfeiler sitzender Engel, der an einem Band einen Baldachin und an diesem ein Fruchtbüschel trägt. Karyatiden, Engel, Girlanden, die Krone mit Palme und Lorbeer, die Taube, die Bogenumrahmungen und Konsolen, die karyatidenartigen Engel auf den Pfeilern erheben sich in stärkst bossiertem Hochrelief über dem Goldfond des Antependiums, dagegen sind, ähnlich wie bei dem eben beschriebenen Kaselkreuz, die figürlichen Darstellungen mit alleiniger Ausnahme der feinen, in leichter Bouillonstickerei gearbeiteten Goldornamente auf der Kasel der hl. Ignatius und Franziskus durchaus in Flachstickerei ausgeführt und zwar ist bei der Landschaft, dem Himmel, den Wolken und den Fleischpartien der Atlasstich, bei den Bäumen, Gesträuchen und Blumen der unregelmäßige Plattstich oder Flammenstich, bei der Gewandung endlich der Köperstich und eine Abart der Lasurtechnik, die sogen. Abdecktechnik, zur Anwendung gekommen.[2]) Ungemein harmonisch und stimmungsvoll ist die Farbengebung der Bilder; selbst im ursprünglichen Zustande, als die Farben noch nicht so verblichen waren, als sie es jetzt sind, muß die Wirkung eine sehr befriedigende gewesen sein, trotzdem keine modernen abgeblaßten, gemischten Farbentöne, sondern recht kräftige und reine Farben gebraucht worden sind.

Hervorgehoben zu werden verdient, daß bei den Reliefstickereien des Antependiums ein dreifacher Goldfaden angewendet ist — eine Eigentümlichkeit, die allerdings nicht ihm allein zukommt, sondern auch bei den Goldstickereien der übrigen Paramente wiederkehrt, zunächst der gewöhnliche dicht mit Lahn umsponnene Faden, dann ein Faden, der halbdicht mit ihr umwickelt ist und endlich ein Faden, bei dem die Spiralen der Lahn wenigstens um die Breite der letzteren voneinander abstehen. Da bei den beiden letzten Arten des Goldfadens die farbige Seele mehr oder weniger zwischen und neben dem Goldriemchen zutage tritt, erhalten die mit ihnen ausgeführten Stickereien das Aussehen von Lasurstickereien, das in einzelnen Fällen so täuschend wirkt, daß man sie nur beim genauen Zuschauen von wirklicher Lasurstickerei unterscheiden kann. Eine ähnliche Wirkung wurde bei der Verwendung von dicht umsponnenen Goldfäden dadurch erzielt, daß man die Stichreihen abwechselnd in farbiger Seide und in Gold ausführte.

Als Fond des Antependiums und ebenso der Kapelle diente vor der Wiederherstellung hellblauer Taffet. Er war indessen nicht mehr der ursprüngliche. Reste, die sich bei der Restau-

[2]) Vergl. J. Braun, »Winke zur Anfertigung und Verzierung der Paramente« S. 139.

ration vorfanden, bewiesen, daß der ursprüngliche Grund aus einem Goldtuch von eigenartiger Beschaffenheit bestanden hatte. Statt gewöhnlicher Goldfäden waren nämlich zu seiner Herstellung feine runde vergoldete Silberdrähtchen als Einschuß gebraucht worden und zwar waren dieselben paarweise eingeschossen, offenbar, um die Wirkung zu erhöhen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß eine wirkliche Meisterhand das Antependium und die übrigen Paramente gearbeitet hat. Denn daß alle aus einer Werkstatt hervorgegangen sind. kann angesichts des Stiles und Charakters der Stickereien wie der bei allen gleichen eigenartigen, vielfach geradezu raffinierten Technik nicht zweifelhaft sein. Wer aber ist es gewesen, dessen Kunstfertigkeit diese meisterhaften Stickereien geschaffen hat? Die Antwort geben die Kataloge des Kölner Kollegs und die Nekrologien der niederrheinischen Ordensprovinz. Es war ein Bruder, Johannes Lüdgens oder Lütgens mit Namen, auch wohl Ludolphi genannt. Er war ein Holländer von Geburt und Gröningen seine Vaterstadt, wo er am 28. Okt. 1611 geboren wurde.[3]) Im Alter von 29 Jahren trat er in die Gesellschaft ein. Die vorgeschriebene zweijährige Probezeit machte er 1641 und 1642 im Noviziat zu Trier, von hier wurde er dann im Herbst des letztgenannten Jahres nach Köln ins dortige Jesuitenkolleg geschickt, wo er seitdem bis zu seinem Tode die Kunst der Nadelmalerei, ausübte. Es ergibt sich das zur Evidenz aus den Jahreskatalogen des Kollegs, welche den Bruder von 1643 an bis 1673 stets als acupictor, als Nadelmaler, aufführen. Aber auch das Nekrologium sagt von ihm: opere phrygionico multam templi suppellectilem eleganter elaboravit.

Brüder, welche die Kunst der Nadelmalerei ausübten, kamen im XVII. Jahrh. verschiedentlich in den Kollegien der Gesellschaft vor, namentlich aber in Belgien. So verzeichnen die Kataloge des Noviziats der belgischen Ordensprovinz zu Tournai aus den Jahren 1610 ff. einen Bruder Martin Herry aus Neuville-St.-Vast bei Arres als acupictor. In gleicher Beschäftigung begegnet uns in dem Mitgliederverzeichnis des Profeßhauses zu Antwerpen von 1633 ein Bruder Walter Verhaegen aus Antwerpen und im Katalog des Genter Kollegs von 1639 ein Bruder Heinrich Geerts aus Nymwegen. In der oberdeutschen Provinz zeichnete sich als Sticker aus der Bruder Paulus Bock aus Konstanz, gestorben 15. März 1657, den das Nekrologium bezeichnet als doctus acu non minus quam penicillo pingere.



Abb. 3. Antependium in der St. Maria-Himmelfahrtskirche zu Köln.

Bruder Lüdgens starb, nachdem er am 31. Juli die letzten Gelübde abgelegt hatte, 1673 nach langwieriger, schwerer, mit großer Geduld ertragenen Krankheit. Er ist der einzige Sticker, der uns in den Katalogen des Kölner Kollegs begegnet. Außer und nach ihm hat sich kein anderer Bruder in letzterem mit Nadelmalerei beschäftigt.

Bruder Lüdgens war ein tüchtiger Sticker, bewandert in allen Techniken, die er mit großer Fertigkeit und Vollendung handhabte, aber auch begabt mit feinem Sinn für Farbe und Form, Zeichnung und Komposition. Die noch vorhandenen Arbeiten seiner Hände bekunden das auf das bestimmteste. Die rein ornamentalen Stickereien leiden allerdings an dem Fehler, daß sie zu schwer und massig sind, in allzustarkem Relief über den Grund hervortreten und die Gewänder durch ihre Steifheit

[3]) Die Daten über Bruder Lüdgens verdanke ich der Güte meines Ordensbruders Joh. Bapt. van Meurs.

und ihr Gewicht zu einer Last machen. Allein das sind Fehler, die nun einmal im Geschmack, der Zeit, dessen Einfluß sich natürlich auch Bruder Lüdgens nicht entziehen konnte, ihre Wurzel haben und darum beim Urteil über dessen Können und Kunst nicht zu sehr betont werden dürfen. Wenn man etwas bedauern soll, ist es, daß des Bruders Tätigkeit in eine Zeit fiel, in welcher die kirchliche Stickerei bei allen technischen Fortschritten in bezug auf edle Formengabe, Reichtum der Motive und besonders die Verwertung von figuralen Darstellungen von ihrer einstigen Höhe herabgesunken war. Was Lüdgens unter günstigeren Strömungen geleistet haben würde, beweisen die nach technischer Behandlung wie Zeichnung und Anordnung so vorzüglichen Bildwerke, mit denen er den Besatz der letztbeschriebenen Kasel und das Antependium schmückte. Übrigens ist im Auge zu behalten, daß selbst die Schwere der ornamentalen Stickereien in ganz anderem Lichte erscheint, sobald wir die Paramente mitten in dem Milieu betrachten, für welche sie bestimmt waren, d. i. inmitten des durch seine Einheit so bedeutend und so großartig wirkenden, vom massigen Knorpelornament ganz beherrschten Kirchenmobiliars der ehemaligen Jesuitenkirche, angefangen vom Altar bis zur letzten Kirchenbank. Es unterliegt keinem Zweifel, daß, was man auch von den ornamentalen Stickereien Lüdgens an sich denken mag, dieselben in voller Harmonie zur Umgebung, in der die Paramente verwendet wurden, stehen.



Abb. 4. Detail des Antependiums: St. Ignatius v. L.

Es ist eine heute viel verbreitete Anschauung, das Sticken sei eigentlich Sache der Frauenhand, und gerade die Frauen hätten eine besondere Gabe für das Sticken. Eine solche Auffassung bekundet indessen eine völlige Unkenntnis der Vergangenheit. Eine Reihe der vorzüglichsten alten Stickereien, um nicht zu sagen die Mehrzahl, ist gleich den Paramenten, die Bruder Lüdgens schuf, das Werk von Männerhänden. Aber auch heute noch beweist das Atelier der Firma J. Grossé zu Bruges, was gut geschulte, im Zeichnen und Malen geübte Männer auf dem Gebiete der kirchlichen Stickkunst zu leisten vermögen. Es sind nur Männer, die dort beschäftigt sind; die Stickereien aber, die von diesen angefertigt werden, gehören in bezug auf Technik wie Darstellungen zu dem besten, was in neuerer Zeit auf dem Gebiete der religiösen Nadelmalerei geleistet wird.

Luxemburg. Jos. Braun S. J.

Bücherschau.

Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des XV. bis zum Anfang des XIX. Jahrh. Von Dr. Richard Hoffmann. Kurat bei St. Johann N. in München. Mit 59 Abbildungen. Lindauersche Buchhandlung in München. (Preis 4 Mk.)

Die allmählich üblich gewordene Betonung der Gleichwertigkeit sämtlicher Stilarten hat wenigstens die gute Folge gehabt, daß die Darstellung der Entwicklungsserien einzelner Kunstzweige oder -Gruppen nicht mehr vorzeitig, z. B. am Schluß des Mittelalters, Halt zu machen, sondern zumeist bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts fortzuschreiten pflegt. Dieser Gepflogenheit hat der Verfasser vorstehender Schrift (die den IX. Band der „Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising" bildet) mit Recht sich angeschlossen durch die eingehende Behandlung der Altaranlage von der spätgotischen Periode bis zu der des Klassizismus in einem umschlossenen, sehr produktiven Bezirk, der in mancher Beziehung als typisch für andere Gegenden betrachtet werden darf, mit den Einschränkungen, die gerade hinsichtlich der Kirchenausstattung durch die lokalen Einflüsse bestimmt werden. Mit wenigen Ausnahmen hat erst die spätere Gotik den Altaraufsatz, zumal den geschnitzten, in ihre Pflege genommen, besonders in Süddeutschland, wo er sich in großer Mannigfaltigkeit entwickelte. An einigen charakteristischen Beispielen wird (im I. Abschnitt) seine spielende Eigenart in München-Freising beschrieben, die sich konstruktiv auch durch die Renaissance (II. Abschnitt) behauptet bis in den Beginn des XVII. Jahrh., obwohl schon vom zweiten Viertel des XVI. Jahrh. an die Renaissance allerlei Motive ornamentaler Art einzufügen sucht. Vom letzten Viertel an bringt sie ihr System zur Geltung, im Anschluß an die Kirchenkunst Italiens oder an die Profankunst der heimischen Städte. — Dem Altarbau des Barock ist der III., dem des Rokoko der IV. Abschnitt gewidmet, und sehr reich ist hier die Ausbeute für Stadt und Land, indem der Verfasser von Ort zu Ort seine Untersuchungen anstellt und seine Beschreibungen vornimmt, die er durch manche gute Abbildungen lehrreich illustriert. Mit dem Altarbau des klassizierten Rokoko und des reinen Klassizismus beschäftigt sich der V. Abschnitt; der letzte mit den Marmoraltären aus echtem Material (wie er schon in der Frührenaissance begegnete) und aus Stuck. — Die überaus fleißige, sachverständige und objektive Arbeit verdient alle Anerkennung, sowie Nachahmung in anderen Sprengeln, auch in weniger reich dotierten.

K.

Festgabe zum Bonifatius-Jubiläum 1905. I. Beiträge zur Geschichte der Grabeskirche des hl. Bonifatius in Fulda. Von Dr. Gregor Richter. Mit 1 Lichtdrucktafel und 6 Abbildungen. II. Die Codices Bonifatiani in der Landesbibliothek zu Fulda. Von Dr. Carl Scherer. Mit 3 Lichtdrucktafeln und 5 Abbildungen. Fulda 1905. (Preis 3 Mk.)

In dem Rahmen einer Festschrift sind hier zwei Abhandlungen zusammengefaßt, die dank dem Umstande, daß die Verfasser ihren Stoff vollständig beherrschten, trotz der kurzen ihnen zu Gebote gestellten Zeit ein in den wesentlichen Punkten abschließendes Ergebnis gebracht haben.

Die an erster Stelle genannte Arbeit, deren Thema von dem gleichen Verfasser schon in einer Veröffentlichung des Fuldaer Geschichtsvereins (1900) gestreift worden ist, gibt eine quellenmäßige, durch eine Grundrißkonstruktion und alte Abbildungen erläuterte Darstellung der Baugeschichte der Fuldaer Abteikirche, die, 791 begonnen, trotz mehrfacher Brände und Erneuerungen in ihren Hauptmassen sich erhalten hatte, bis sie im Beginn des 18. Jahrhunderts dem prunkvollen Barockbau weichen mußte, der jetzt an ihrer Stelle sich erhebt. Der Bau, dem um 970 im Osten ein Paradies mit Kapelle angefügt wurde, stellte sich als eine, eines östlichen Querschiffes entbehrende Säulenbasilika dar, die im Osten mit einer von Türmen flankierten Apside, im Westen mit einem Querschiff versehen war, dem sich eine weitere, das Grab des hl. Bonifatius enthaltende Apsis unmittelbar anschloß. Scheidet die Kirche von Fulda somit aus der Reihe der deutschen, dem kreuzförmigen Basiliken-Typus folgenden Primärbauten, dem Dehio sie zuteilte, aus, so bleibt ihr dagegen der Ruhm, die erste Kirche auf deutschem Boden gewesen zu sein, die mit Westchor und Westquerschiff versehen war. Wenn Dehio das Vorhandensein eines westlichen Querschiffs als eine ohne Analogon dastehende Abnormität deshalb ablehnt, weil es bei dem Einflusse Fuldas an einiger Nachahmung sonst sicherlich nicht gefehlt haben würde (»Repertorium f. K.« 16, S. 225), so muß dem entgegengehalten werden, daß die feststehenden Tatsachen die Grundlage der Baugeschichte bilden. Das Vorhandensein eines westlichen Querschiffs für Fulda als eine feststehende Tatsache nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst Richters. Freilich hat es für die Baugestaltung, in der sich die Kirche darnach darstellt, auch bislang nicht an Vertretern gefehlt: mit dem, was Richter aber jetzt an Material beigebracht hat, ist auch der letzte Zweifel beseitigt.

„Ruhmestitel Altfuldas sind seine Bauten und seine Bücher": Drei Bücher, die zum hl. Bonifatius in Beziehung gesetzt werden, der Victor-Codex, der Ragyndrudis-Codex und das Cadmug-Evangeliar, wie die von Scherer neu geprägten Bezeichnungen lauten, ruhen noch jetzt in dem die Landesbibliothek von Fulda bergenden Heim, dem letzten architektonischen Prunkstück, das Altfulda geschaffen hat. Bei seiner eingehenden historischen, textkritischen, paläographischen und sprachlichen, die Resultate der bisherigen Forschung zum Teil beträchtlich umgestaltenden Untersuchung gelangt Scherer zu dem Ergebnis, daß die erste der drei Handschriften dem VI. Jahrh., die beiden anderen der ersten Hälfte bezw. dem ersten Drittel des VIII. Jahrh. angehören und daß es aller Wahrscheinlichkeit der Ragyndrudis-Codex war, den der Heilige über sich hielt, als er den Todesstreich erhielt, der das Buch durchschneidend sein Haupt zer-

schmetterte. Zur Illustrierung dienen drei Lichtdrucktafeln, die aus jedem der Codices eine Textseite als Schriftprobe wiedergeben und zugleich von dem übrigens nur sparsamen Bildschmuck eine Anschauung vermitteln. Besonders dankenswert ist auch die durch Textbilder erläuterte Beschreibung der Einbände: wie die in Lederschnitt hergestellten Einbände des Ragyndrudis-Codex und das Cadmug-Evangeliars als die ältesten in Lederschnitt hergestellten Einbände bezeichnet werden, so steht der Einband des Ragyndrudis-Codex auch in der Dekoration ganz vereinzelt da. [1])

Trotz des billigen Preises ist die äußere Ausstattung der Festgabe eine gediegene und würdige. Effmann.

[1]) [Ähnlich, nur noch reicher ornamentiert, ist der Einband des Kodex, der sich im Grabe des 687 gestorbenen hl. Bischofs Cuthbert vorfand, mithin den englischen Ursprung der Fuldaer Kodizes bestätigt.] D. H.

Die Verherrlichung des hl. Dominikus in der Kunst. 32 Kunstblätter in Lichtdruckfarben 30×40. Text von P. Nieuwbarn. Kühlen in M. Gladbach. In Mappe mit Goldtitel. (Pr. 20 Mk.)

Obwohl St. Dominikus als einem der gefeiertesten Heiligen von der Kunst, nicht nur der altitalienischen, zahlreiche Darstellungen seiner Person, seiner Lebensbegebenheiten und seines Kultus gewidmet sind, so hat es doch bisher an einer Zusammenfassung derselben gefehlt. Jetzt hat ein Ordensgenosse sie besorgt, der sich die Nachforschung nach den Hauptbildern, wie sie sich in Kirchen und Museen befinden, hat angelegen sein lassen, um aus ihnen eine Auswahl zum Zwecke der Reproduktion zu treffen. Sie umfaßt 43 teils und zumeist gemalte, teils plastische Darstellungen, die, von Kühlen auf 32 Tafeln vorzüglich wiedergegeben, von der Erscheinung, den wichtigsten Lebens- und Kultusmomenten des Heiligen ein künstlerisches Bild höchsten Wertes bieten. Dazu haben Meister allerersten Ranges wie Giotto, Simone Martini, Gaddi, Fiesole, Fra Bartolommeo, die Robbias, Tizian, Bellini, Dürer, van Dyck usw., auch einige neue Maler Beiträge geliefert, die das ganze Leben, das irdische wie dessen Nachklang, illustrieren. Eingehend und voll Begeisterung berichtet darüber der gelehrte Kommentator, der nacheinander mit Einschluß der Attribute die Porträts behandelt, wie sie namentlich von Fra Angelico typisch festgelegt, von den späteren großen Porträtisten weitergebildet sind, sodann die großen Lebensszenen (an der Hand des herrlichen Grabmals usw.) mit den mancherlei Details (zu denen namentlich die Begegnung mit dem hl. Franziskus zählt). Den Abschluß bildet das Leben in der Glorie (wozu auch die Einsetzung des Rosenkranzes gerechnet werden darf, besonders aber die Conversazioni mit dem Heiligen als Thronassistenten) und die Schutzmantelbilder, die zumeist Rosenkranzbruderschaftsbilder sind, wie das in St. Andreas zu Köln, dessen Zurückführung auf den Meister von St. Severin keinerlei Bedenken unterliegt. — So vereinigen sich Bilder und Beschreibung zu einem höchstansprechenden Werk sinniger Heiligenverehrung. G.

Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von Dr. Adolf Krücke. Mit 7 Lichtdrucktafeln (Zur Kunstgesch. des Auslandes Heft XXV). Heitz in Straßburg. (Pr. 8 Mk.)

Dem Nimbus und seinen Abarten (Strahlenkranz, Strahlenkrone, Aureole) ist diese Monographie gewidmet, die mit der spätantiken Kunst einsetzt und mit dem VIII. Jahrh. schließt. Strahlenkrone und -Kranz waren die eigentlichen Apotheosierungssymbole des griechischen und römischen Altertums, das erst spät den strahlenlosen Nimbus einführte. Inwieweit und in welcher Art die frühchristliche Zeit ihn verwendete, wird zunächst vermittelt durch eine sehr subtile, tabellenförmig angeordnete Übersicht über die bezüglichen Denkmäler, die in Fresken, Mosaiken, Miniaturen, Skulpturen, Intaglien, Geweben usw. usw. bestehen. Wie und warum bei diesen verschiedenen Kunstgattungen der Nimbus in verschiedener Form auftritt, wird sorgfältig untersucht und im Anschlusse daran festgestellt, welche Personen und Gestalten überhaupt durch den Nimbus ausgezeichnet wurden. — Ursprung und Bedeutung des Nimbus sucht das Schlußkapitel zu ergründen mit dem Ergebnis, daß Strahlenkranz und -Krone, wie der einfache Nimbus, aus dem Heidentum stammen, daß aber die einzelnen Arten des letzteren, wie Monogramm- und Kreuznimbus, rechteckiger Nimbus (als erst spät auftretende Auszeichnung für noch lebende Personen), endlich die den ganzen Körper umhüllende Aureole auf christlicher Erfindung beruhen. — Diese mühsam gewonnenen, lehrreichen Resultate werden durch 34, zumeist entlegenen Quellen entnommene Abbildungen erläutert. B.

Herders Konservations-Lexikon, dessen erste Hälfte in diesem Jahrgang (Sp. 63/64) mit der größten Anerkennung, namentlich hinsichtlich der Kunstbehandlung besprochen wurde, ist inzwischen um den V. Band gewachsen, der ebenfalls alles Lob verdient. Den Artikel Kombination bis Mira, mit 840 Abbildungen umfassend, bringt er als größere reich illustrierte Kunstgeschichtsbeiträge die Artikel Kreuz (vielmehr Kruzifix) mit Doppeltafel, Kronen mit Farbentafel, Kunstgewerbe der Gegenwart mit zwei Doppeltafeln, denen die Doppeltafel der Metallzeit drastisch gegenübersteht, die liturgische Kleidung mit drei Farbentafeln (auf denen 12 Figuren), Malerei mit vier Doppeltafeln des XIX. und XX. Jahrh., Maria mit Doppeltafel auf denen 24 Kopfbilder (also ohne das Kind) die Entwicklung des Marientypus darstellen, Marmor mit neun farbigen Wiedergaben, ferner Leonardo da Vinci mit Abbildung, Michelangelo mit 5 Abbildungen. — Sämtliche Artikel sind mit großer Geschicklichkeit unter Berücksichtigung auch der allerneusten Forschungsergebnisse zusammengestellt, indem die Kürze weder der Korrektheit noch der Vollständigkeit Eintrag tut, so daß den Leitern, Verfassern, Revisoren hohes Lob gespendet werden darf.

Wenn das Tempo im bisherigen staunenerregenden Maße fortschreitet, woran nicht zu zweifeln ist, so darf die Vollendung des Ganzen für die Mitte des Jahres 1907 erwartet werden. Schnütgen.

Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunstgeschichtliche Studie von Dr. Siegfried Weber. Mit 25 Tafeln in Lichtdruck. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XXVII.) Heitz in Straßburg. (Preis Mk. 3,50.)

Um Kunstschaffen und -Einfluß des bislang wenig beachteten umbrischen Malers Fiorenzo di Lorenzo

zu ermitteln, der in Perugia um 1440 geboren, um 1521 gestorben zu sein scheint, untersucht der Verfasser zuerst die Entwicklung der etwas spät aufgetretenen umbrischen Malerei bis zur Mitte des XV. Jahrh.; dann sucht er die künstlerische Persönlichkeit und die Werke Fiorenzos festzustellen, an der Hand bis dahin unbenutzter Urkunden und der weniger beglaubigten Werke, die ihn zu eingehender Stilkritik befähigen und manche, dem Meister zugeschriebene Gemälde der Schüler und Nachfolger aus seiner Liste verschwinden machen. Auf diesem Wege gelingt es dem Verfasser, für die Entstehungszeit der Hauptgemälde die Anhaltspunkte zu gewinnen, die den Entwicklungsgang zu verfolgen gestatten, und den Meister in der Gesamtheit seiner Leistungen, in der Eigenart seines Stiles und in dem Einflusse zu umschreiben, den er auf die Schule von Perugia ausübte, einem Perugino die Wege bahnend und damit auch Raffael mitvorbereitend. — Gerade dieses letzte, verlockende Ziel, beflügelt dem Verfasser die Schritte, ihm Mut einflößend für die schwierigen Untersuchungen an den Tafelgemälden und Fresken, durch deren Abbildungen er den umbrischen Bilderschatz erheblich erweitert hat. — Wenn auch das Ziel noch nicht erreicht ist, so beginnen doch die Wege zu ihm sich zu lichten, dank dieser ernsten und gründlichen Studie. R.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. VII. Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Fritz Knapp. Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart. (Preis gebunden 6 Mk.)

Die Vielseitigkeit des gewaltigen Künstlers, der Bildhauer, Maler, Architekt zugleich und jedes ganz war, findet ihren Ausdruck in den Abbildungen, ihrer Zahl, Größe und Wucht. Unter ihnen spielen die Fresken der Sixtinischen Kapelle die Hauptrolle, von denen nicht weniger als 81 ganzseitige Detailaufnahmen vorliegen, also ein enormes Studienmaterial von großer Aktualität. Dieses wird durch Tafelmalereien, durch zahlreiche Figuren, durch Gruppen und Fassaden ergänzt, die den titanenhaften Meister in der ganzen Fülle seiner Ideen und seiner Gestaltungskraft erkennen lassen. Was also die Tafeln mit ihren durchweg vorzüglichen Reproduktionen vom Entwicklungsgang des Künstlerheros offenbaren, ist von dem Verfasser dieses Lebensbildes meisterhaft geschildert, der im Text durch die Wiedergabe von Handzeichnungen die Eindrücke der Tafeln noch zu ergänzen versteht und die übermächtige Künstlernatur mit ihrer ganzen Tragik dem Verständnisse näher bringt. — Die bei den letzten Besprechungen, Sp. 159, bereits erwähnte Ausgabe in Lieferungen hat inzwischen guten Fortgang genommen, indem uns bereits 20 à 50 Pf. vorliegen, von denen 8 Raffael, die übrigen Rubens erledigen. Mithin die größte Erleichterung der weitesten Verbreitung. Sch.

Jerusalem und der Kreuzestod Christi. Rundgemälde von Gebh. Fugel und Jos. Krieger. In 10 Autotypien nach dem Originale mit erklärendem Text von Dr. Joh. Damrich. Hartlieb in Ravensburg. (Preis 2 Mk.)

Nach dem großen (95 m langen) Rundgemälde, zu dem Fugel die Figuren, unter seiner Leitung Krieger Stadt und Landschaft gemalt hat, wird hier eine 2 m lange Abbildung vorgelegt, die nicht nur bei den Palästinapilgern und den Besuchern des Originalgemäldes in Altötting ein sehr willkommenes Andenken, sondern auch manchem, namentlich der Jugend, ein belehrendes und erbauendes Anschauungsbild sein wird. Da die Darstellungen auf lokalen Studien beruhen und das Produkt wie des frommen Sinnes, so der künstlerischen Hand sind, so darf ihnen eine Empfehlung mitgegeben werden. D.

Die Galerien Europas, Farbige Abbildungen alter Meister, I. Lieferung. E. A. Seemann in Leipzig.

Dieses, im laufenden Jahrg. (Sp. 282) angekündigte, auf 25 Hefte à 8 Tafeln und 3 Mk. berechnete Lieferungswerk führt sich durch das I. Heft als Hausmuseum ein; es bietet auf dunklem Karton aus Berlin das weibliche Bildnis von Domenico Veneziano, aus Dresden die heilige Nacht von Correggio, aus Kassel den weißen Pfau von Hondekoeter, aus Budapest die Madonna von Baltraffio, aus München den Früchtekranz von Rubens, aus Venedig den Ring des Fischers von Paris Bordone, aus St. Petersburg das weibliche Bildnis von Melzi, aus Berlin die Landschaft von Gaspard Dughet. Jedem Blatt geht eine Seite beschreibenden Textes voraus; die Textbeilage, die jedes Heft begleiten soll als besonderer Aufsatz biographischer, ästhetischer oder kunstgeschichtlicher Art, gibt hier eine recht dankbare Studie über den Delftschen Vermeer von Walter Cohen, Bonn. — Jede Reproduktion ist mit der äußersten Akkuratesse ausgeführt, wie sie nur durch die mannigfaltigste Erfahrung erreicht werden kann, und diese hat hier Wirkungen von solcher Stimmungsfeinheit und Fühligkeit geschaffen (namentlich bei Hondekoeter und Rubens), daß sie vollständig gefangen nehmen. — An der Hand solcher Wiedergaben die Geschichte der Malerei in aller Ruhe und Behaglichkeit studieren zu können, ist eine große Errungenschaft. — Das monatliche Erscheinen eines Heftes soll das Werk bis Weihnachten 1907 zum Abschluß bringen. Schnütgen.

Peter Cornelius. Ein deutscher Maler von David Koch. Mit 1 Titelbild, 125 Abbildungen im Text und 3 Dopeltafeln. Steinkopf in Stuttgart. (Preis geb. Mk. 4,50.)

Mit dem Herzen hat der Biograph Richters und Steinhausens das Lebensbild des größten deutschen Malers im letzten Jahrhundert gezeichnet, vornehmlich bestrebt, ihn in dessen ungewöhnlicher Vielseitigkeit und eigenartiger Wucht der jetzigen Generation warm ans Herz zu legen. — Zu diesem Zwecke schildert er seinen Entwickelungsgang, anknüpfend an die großen zyklischen Darstellungen von Faust, Nibelungen, Dante, Tasso, Hesiod, Homer, der Bibel, die er nicht nur erklärt, sondern auch im Bilde fast vollständig vorführt. Manches neue Erläuterungsmaterial entnahm er hierbei der Korrespondenz. — Den gewaltigen Zug, der alle diese Schöpfungen beherrscht, verleugnete Cornelius auch im Leben nicht, obwohl Romantiker,

manchen romantischen Bestrebungen wie z. B. der Gothik und ihrer Wiederbelebung abhold, so daß er auch für die Darstellungen in den Fenstern des Aachener Domchores nicht die richtige Form fand, mangels seiner Neigung, sich unterzuordnen. Daß in seiner geflissentlichen Eigenart zugleich ein erhebliches Stück seiner Größe liegt, ergibt sich aus dieser neuesten begeisterten Biographie, deren Lektüre namentlich der Jugend, auch im Sinne des Verfassers, angelegentlichst empfohlen sei.

Theodor Schütz. Ein Maler für das deutsche Volk von David Koch. Mit 104 Abbildungen nach Ölgemälden, Ölskizzen und Zeichnungen. (Preis geb. Mk. 3,60.)

Die von demselben Schriftsteller mit derselben Hingebung und Geschicklichkeit geschriebene Lebensgeschichte eines Malers, der auf den Schultern von Cornelius stehend und an deutscher Empfindung hinter ihm nicht zurückbleibend, auf ein viel bescheideneres Arbeitsfeld sich beschränkte, das 1848 auf der Karls-Akademie in Stuttgart (seiner Heimat) begann, 1854 in München, (unterbrochen durch einen römischen Aufenthalt) sich fortsetzte bis 1866, und 1900 in Düsseldorf seinen Abschluß fand. Natur und Volksleben mit Innigkeit und Frömmigkeit erfaßt, bildeten den Hauptinhalt seiner Gemälde und Zeichnungen, so daß man ihn, den hervorragenden Genremaler, Illustrator, Landschafter, als den Heimatkünstler bezeichnen darf vor der eigentlichen Epoche der Heimatkunst. In dieser ansprechenden Eigentümlichkeit wird er vom Verfasser geschildert, der seine Aufgabe wiederum mit der Seele erfaßt und vortrefflich gelöst hat. G.

Kunsterziehung im Geiste Ludwig Richters. Von Karl Rösener. Bertelsmann in Gütersloh. (Preis 2 Mk.)

Zur Kunsterziehung des Volkes möchte der Verfasser gerne beitragen und diesen Zweck dadurch erreichen, daß er dafür in begeisterter, überzeugender Weise zunächst die Grundsätze feststellt. Sodann macht er uns mit Ludwig Richter, seinem künstlerischen Entwicklungsgange und seiner Kunstanschauung bekannt, wie sie sich zumeist aus seinen Äußerungen und Aufzeichnungen ergeben. Als die Bildungselemente dieses Kunstschaffens weist er dessen sozialen Charakter, Frömmigkeit, Liebe zur Natur, Humor nach, die ihm als die Eigentümlichkeiten des deutschen Wesens erscheinen, aus dem innersten Kerne desselben herausgeflossen. In gar frischer, warmer und doch nicht aufdringlicher Form werden diese Ideen begründet, die geeignet sind, der volkstümlichen Kunst im Sinne Richters, dessen Bilder bereits sehr verbreitet sind, noch weitere Anhänger zu gewinnen. D.

Führer zur Kunst, herausgegeben von Dr. Herm. Popp. Eine Reihe von Heften à 1 Mk. bei Paul Neff in Esslingen.

Von diesem neuen, auf die Kunstbelehrung weiter Kreise berechneten Unternehmen, sind sofort drei Bändchen erschienen, deren Titel und Autor-Namen verlockend sind:

I. Gibt es Kunstgesetze? Von Direktor Dr. Volbehr. Mit 3 Photogravüren und 5 Abbildungen im Text.

II. Die Seele Tizians. Zur Psychologie der Renaissance von Dr. Ed. von Mayer. Mit 3 Photogravüren, 3 Vollbildern und 1 Abbildung im Text.

III. Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes von Prof. Dr. Hans Semper. Mit 30 Vollbildern und 30 Abbildungen im Text. —

Die Frage, ob es Kunstgesetze gebe, beantwortet Volbehr in bejahendem Sinne, will aber als solche nur die Naturgesetze gelten lassen, nicht die von den Ästhetikern ergrübelten Normen, an deren Kritik er mit naturalistischen Erwägungen herantritt, über den volkstümlichen Horizont nicht unerheblich hinausgreifend.

Auch die Seele Tizians ist eine geistvolle Analyse, die den Schöpfungen des gefeierten Malerfürsten nicht so sehr den koloristischen Maßstab, als den idealistischen anlegt, aus seinen Lebensschicksalen die Vielseitigkeit seines Pinsels herleitend und seinen Einfluß auf die Zeitgenossen.

Von großer Aktualität und packender Wirkung ist die das Fortleben der Antike behandelnde Schrift, die einen ernsten monumentalen Spaziergang durch die Kunstgeschichte des Abendlandes, namentlich des Mittelalters, bezeichnet, überall die Nachwirkung der antiken Kunst betonend, klar und maßvoll, wenn auch, wie bei der Gotik, ohne die zureichende Einschränkung. Das Urteil über die phantastischen Ziele mancher modernen Kunstbestrebungen ist durchweg zutreffend und angebracht bis an den Schlußsatz, der die Götter Griechenlands zurückrufen zu wollen scheint.

Die sämtlichen Illustrationen wie die ganze Ausstattung sind musterhaft. K.

Literarischer Ratgeber für die Katholiken Deutschlands. IV. Jahrg. Weihnachten 1905. Herausgegeben von Dr. Jos. Popp. Mit 9 Kunstbeilagen. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. in München. (Preis 50 Pf.)

Zur Lösung der schwierigen Aufgabe, die nach höherer Bildung strebenden Katholiken Deutschlands hinsichtlich der literarischen Erscheinungen, zunächst und zumeist im eigenen Lager und des laufenden Jahres, aber auch anderer Richtungen und früherer Jahre in kritischer Weise zu orientieren, trägt dieser, (noch dazu prächtig illustrierte) Führer wesentlich bei. Berufene Fachleute von klarem unbefangenem Blick, wie der Redakteur der „Warte" selber, ihre Mitarbeiter P. Expeditus Schmidt, Kiesgen, Thalhofer, Spahn und andere geben zusammenfassende Urteile über einzelne Gruppen und dadurch dem umfänglichen Buche einen weit über das gewöhnliche Maß der Weihnachtskataloge hinausreichenden Wert, der sich bewähren wird bei der Festsetzung der Lektüre und bei der Auswahl der Buchgeschenke. M.





Hochgotischer Marienaltar in Stams.

Abhandlungen.

Hochgotischer Marienaltar in Stams.

(Mit Tafel X.)



Als ausschließlich auf Maria bezogenes Altarwerk ist dieses in Stams (Nordtirol) befindliche Flügelbild,[1]) das innen wie aussen nur Gemälde bietet, ein treffliches Analogon zu den in dieser Zeitschrift besprochenen „Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae". Wir machen auf dieses alte Kunstwerk um so lieber aufmerksam, weil es einer der bisher in deutschen Ländern bekannten ältesten Versuche ist: „die Jungfräulichkeit Mariä" durch mehrere, zur Zeit allgemein bekannte Symbole in eigenartiger Zusammenstellung näher zu beleuchten. Die anderen Bildwerke ähnlichen Inhalts z. B. zu Nürnberg (St. Sebald und Lorenzkirche), Neuwerk bei M.-Gladbach, zu Gandau bei Breslau u. s. w. gehören erst der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. an, während der Altar im Zisterzienserkloster Stams den ersteren Dezennien derselben Kunstepoche angehört, der die kleine Tafel des Bonner Provinzialmuseums (»Zeitschrift f. christl. Kunst« 1903, S. 355 ff.) entstammt. Der Klosterchronist P. Kassian Primisser berichtet nämlich in seinen „Additiones ad Annales Stamsenses", tom. IV., c. XXVIII, p. 47:

Eodem anno (1426) parentes Fratris Christophori Heuperger, Monachi et Sacerdotis in Stambs tabulam artificiosam „in defensionem virginitatis B. Mariae" pingi curarunt et super altare s. Martini collocarunt. Genus matris est incognitum. (Scuta duo appixta, alterum sepem et post eam duos personas stantes et orantes referens, certo Heupergicum; alterum exhibens unum pedem aquilae vel alterius avis, haud dubie maternae familiae fuit.) Floruit inter ceteros fratres, vel potius prae caeteris fratribus, F. Christophorus Heuperger eximius B. Virginis amator; hic in eius virginei partus laudem et defensionem haec hieroglifica excogitavit, quae postmodum — sive per se ipsum sive per alium nescio — picturis fuerunt illustrata, ut patet ex sequentibus litteris tabulae (quae nunc in altari s. Martini visitur) exaratis.

„Anno Domini MCCCXXVI."

„Hanc per figuram noscas castam genituram, quae portenta animalium est manifesta."

Et retro:

„Per Fr. Christophorum Heuperger in Stams professum hec est conscripta tabula et comparata, et in Vigilia Annunciationis Mariae completa." [1])

Bemerkenswert ist, daß eine Tafel der Galerie zu Schleißheim im wesentlichen damit übereinstimmt. Es kehren dieselben Darstellungen wieder. Im Mittelbild finden wir aber nur einen Engel und diesen nicht „Gloria in excelsis" singend, sondern einen Teppich hinter der heiligen, das Kindlein bewundernden, nicht anbetenden, Jungfrau haltend. Die Verkündigung fehlt gänzlich; außerhalb des Stalles wandelt nur ein Mann (Hirt?) über eine liebliche Landschaft dahin. Die ganze Tafel ist überhaupt mehr landschaftlich, unter starkem niederländischen Einfluß behandelt und verrät sofort ihre spätere Ursprungszeit. Die einzelnen Darstellungen sind nicht durch Rahmen abgeteilt, sondern hart und unmittelbar aneinandergereiht, was hier und da nahezu stört. An den Charakter eines Flügelaltars erinnert hier nichts mehr.

Bei näherer Betrachtung der Größenverhältnisse des Stamser Altars nach beigefügtem Schema ergibt sich, daß er sehr schlank gebaut ist; 1 *m* Breite steht einer Höhe von 2,50 *m* gegenüber; infolgedessen konnten auch die Flügel nur sehr schmal ausfallen. Die Haupttafel hat unten und oben der Quere nach eine Abteilung, deren Höhe der Hälfte ihrer Breite gleichkommt und jede derselben zerfällt in drei gleiche Felder. Der übrig gebliebene Mittelraum zeigt ein übereck gestelltes Parallelogramm für das Hauptbild. Die Nebenflächen zwischen Parallelogramm und Außenumrahmung zerfallen in vier größere und vier kleinere Abteilungen oder Felder, und diesen entspricht auch die Einteilung der Flügeltüren.

[1]) Auf die zuvorkommendste Weise stellte uns Abt Mariacher selbst alle möglichen Notizen und Photographien zur Verfügung.

[1]) Die Inschrift auf der Rückseite der Mitteltafel wird heute leider durch einen späteren Überzug mit Ölfarbe ganz verdeckt. — Die Familie Heuberger war in Hall bei Innsbruck ansässig und ließ den Altar wahrscheinlich durch einen Maler der Umgebung ausführen. Näheres über den Meister ist leider noch nicht bekannt worden.

Jede Abteilung wird nur durch schmale rote Einfassungsleisten, die mit gelben Sternen besetzt sind, gebildet; unten und oben werden die Haupttafel, wie die Türflügel auch auswärts durch breitere Leisten eingefaßt, die mit größeren, verwandten Blumen verziert sind.

Das Hauptbild *A.* in der Mitte der Tafel stellt Maria dar, wie sie das neugeborene Kindlein demütig anbetet. Weil die heilige Jungfrau nicht allein dargestellt ist, sondern zugleich mit ihrem Kinde, so beschränken sich die Vorbilder und Tierbilder nicht ausschließlich auf ihre Jungfrauschaft, sondern suchen ebenso die Würde ihres Sohnes zu versinnbilden, dem die Mutter ihre Unversehrtheit verdankt. Sie kniet vor demselben in möglichst aufrechter Haltung des schlanken Körpers, die Hände gefaltet, das fein gerundete Haupt ein wenig vorgeneigt, von einem ziemlich hochgezogenen Nimbus umgeben. Die von einem Bande zusammengehaltenen Haare fließen weich geordnet weit über die Schultern hinab. Die ganze Figur wird von einem weiten Mantel blauer Färbung mit gelber Bordüre so umhüllt, daß das Kleid kaum vorne an den Ärmeln sichtbar ist. Das unbekleidete Kindlein ruht in der Krippe in einer von Strahlen umgebenen Mandorla. Die Szene geht im Stalle zu Bethlehem vor sich, dessen Dach auf vier schlanken Balkenstützen ruht. Unter dem Dache ist bereits eine Unzahl von Engeln erschienen, um das Gloria in excelsis anzustimmen, wie auf einem Spruchbande angeschrieben steht. Außerhalb des Stalles schwebt eine liebliche Engelgestalt hernieder und bringt den Hirten die frohe Botschaft von der Geburt des Heilands. Zwei der Hirten hat der alte Meister abgebildet in der Stellung, wie sie in eifrigem Gespräche bereits zur Krippe eilen.

Die Hauptmomente aus dem alten Bunde für Mariens Jungfräulichkeit treten in den vier Ecken neben dem Parallelogramm auf: a) Aaron sacerdos, mit dem blühenden Mandelzweig, den Mantel über das ehrwürdige Haupt geworfen. Auf dem Spruchband in seiner Rechten steht zu lesen: Numeri XVIII: *Germinabit virgo eius quem elegero et amydala produi (et).* b) Gegenüber sehen wir Gedeon victor, im Halbprofil mit helmartiger Kopfbedeckung, um ihn als Krieger, und in reichgesticktem Kleide, um ihn als Anführer zu bezeichnen. Vor ihm liegt das ausgebreitete Lammfell. Mit beiden Händen hält er sein Spruchband, worauf die Worte stehen: *Descendet sicut pluvia in vellus et sicut stillicidia.* In der Höhe zeigt sich eine Wolke, den herabfallenden Tau zu versinnbilden.

Unten links c) ist die Ecke mit der majestätischen Gestalt des Heerführers Moses ausgefüllt. Wie vornehmes Kleid zeichnet ihn auch tiefernster Gesichtstypus aus, wozu der Haarwuchs an Bart und Haupt in Verbindung mit den förmlichen Hörnern nicht unwesentlich beiträgt. Mit ausgebreiteten, einladenden Händen erscheint vor ihm der Herr im brennenden Busche. Das dem Ganzen beigefügte Schriftband besagt folgendes: Capitulo III libri exodi: *Vadam et videbo visionem hanc magnam rubi.* Auf der vierten Ecke, d) weist Prophet Ezechiel mit der Rechten auf einen verschlossenen Turm, den er in der Linken hält, und erklärt dessen Bedeutung auf dem Spruchbande mit den Worten: Ezechiel XLIIII: *Porta clausa erit et non aperietur et vir non intrabit.* Des großen Sehers Haupt gab der Künstler noch großartiger wieder, als er dies bei Aaron anstrebte.

Schema des Stamser Altars.

In den vier kleineren freien Flächen um das Hauptbild werden ohne beigefügte Inschriften dargestellt:

1. Der Phönix, der sich verbrennt, aber nicht zugrunde richtet, sondern neu belebt.

2. Der Pelikan, seine Jungen mit dem eigenen Herzblut ernährend.

3. Das Einhorn, das in den Schoß der Jungfrau sich geflüchtet hat und bei ihr Schutz sucht.

4. Ein Löwe, seine toten Jungen anhauchend, um sie neu zu beleben.

Auf die obersten Symbole übergehend begegnet uns zunächst

5. Der Vogel Carista, in Flammen stehend; der darüber stehende Text ist nur

teilweise noch vorhanden und lautet: Albertus magnus libro XXIII de avibus: *„Caristae sunt aves, quae innocue flammis involant ita quod nec pennis nec corpore aduruntur"*.

6. Eine Bärin, ihr Junges beleckend, um ihm bessere Form zu geben, wie uns die ehemalige Inschrift belehrte und lautete: Isidorus hisp. ethymologiarum libro XII., cap. 2 de bestiis: *„Ursus dictus, quod ore formet suos fetus, quasi orsus; nam ajunt, eos informes generare partus et earum quondam nasci, quam mater lambando in membra componit, unde est illud:"*

„Sic format lingua
fetum cum protulit ursa".

7. Ein im Feuer umgestürzter, jedoch nicht beschädigter Turm. Zur nur unvollkommen erhaltenen Inschrift vergleiche wiederum Isidorus hisp. libro XVII, ethymolog. cap. 7, de propriis nominibus arborum: *„Larex cui hoc nomen a castello laricino inditum est, ex qua tabulae tegulis adfixae flammam repellunt neque ex se carbonem ambustae efficiunt."*

8. (Unten.) Ein Baum, dessen Äste mit Eicheln und Trauben besetzt sind. Die darüber stehende Inschrift lautet: Albertus libro V, tractatu primo cap. III.

Vitis si de ylice alverna ortum habet,
Cur vite(m) veram super(n)e virgo non generaret?

9. Drei Bäume, auf denen nebst Früchten sogar Vögel wachsen. Die Inschrift erklärt das Symbol nach Albertus de animalibus libro XXIII.

Carbas si de arbore hybernie nasci claret,
Cur spiritus sancti ope virgo deum non generaret?

10. Der Vogel Strauß, der seine Eier betrachtet, indem er sie von der Sonne ausbrüten läßt. Darüber steht zu lesen: Isidorus de proprietatibus rerum libro XII.

Si ova strucionis sol excubare valet,
Cur spiritus sancti opere virgo non generaret?

Auf den Flügeltüren sind folgende Symbole angebracht, (oben links):

11. König Ezechias liegt krank im Bette und betrachtet die Sonne.

Inschrift.

Quarto libro regum capitulo vigesimo.
Si retrogradiente sole vita regis apparet,
Cur alio opere nature virgo non grneraret?

12. Gegenüber sieht man neben dem Bette eines Kranken den mysteriösen Vogel Calander, dessen Anblick alle Krankheiten heilen soll. Über dieser Darstellung steht geschrieben: In de proprietatibus rerum libro XX, de calander confer Albertus magnus libro XXIII, no. 21.

Calandrius si facie egrotum sanare valet
Cur christum salvatorem virgo non generaret?

13. Zwei sagenhafte Tiere (Rinder), welche sich liebkosen. Das in der Inschrift angegebene Zitat: Isidorus XII ethymologiarum stimmt nicht; ob dann jenes Gregorius libro XXXI besser stimmt, muß dahingestellt bleiben. Dagegen schreibt Albertus magnus libro XXIII, cap. XII, no. 16: *Fabulose dicitur, quod Bonosa avis in Germaniae partibus abundans ... tempore luxuriae non coit ut alia avis, sed potius masculus discurrit, donec ore spumare incipit et hanc spumam foemina ore accipiens concipit et ovat et foret pullos ut alia avis.* Die unserem Bilde beigefügte Inschrift lautet auch auf Bonosa:

Bonosa (Bonafa) si ore animare valet,
Cur angeli ore virgo non generaret?

14. Ein Geier, welcher zwei Eier ausbrütet. In de propriet. rerum libro XII, de avibus:

Vultur si corpore parit et ad hoc mare caret,
Cur mystico spiramine virgo non generaret? [1])

15. Eine zarte Jungfrau schläft in einer schönen Bettstatt unter einem Baldachin. Inschrift: Augustinus de civitate dei libro II, cap. VII.

Si Danae aurea pluvia a iove pregnans claret,
Cur spiritu sancto gravida virgo non generaret? [2])

16. Ein Pferd aus Kappadocien, welches dem Winde entgegeneilt und dadurch trächtig wird. Inschrift: Augustinus de civitate dei libro XXI, cap. V.

Si equa capadote vento feta apparet,
Cur alma ... (flamine) virgo non generaret?

17. Über einer Gruppe von Bäumen lagern sich Wolken, aus denen Regen auf drei am Boden liegende Muscheln herabträufelt und sie fruchtbar macht (in ihnen eine Perle erzeugend). Inschrift: In libro de naturis animalium Isidori XII, cap. VI.

Si concha rore insuper (desuper?) infusa fecunda claret,
Cur rorante pneumate virgo non generaret? [3])

---

[1]) Isidorus ethym. libro XII, cap. VII de vulturibus scribit: .... harum quasdam dicunt concubito non misceri et sine copula concipere et generare.

[2]) In der zitierten Stelle des hl. Augustin heißt es: In cappodicia etiam „vento equos concipere" eosdem foetus non amplius triennio vivere.

[3]) Isidorus ethym. libro XII, cap. VI scribit de conchis: quod nocturno tempore litora appetunt et ex celesti rore margaritum concipiunt, unde et cella nominantur.

18. Zwei gleiche Vögel, von denen einer tot am Boden liegt, der andere mit dem Schnabel sich das Gefieder ordnet, nachdem er neues, schönes Gefieder wunderbarerweise wiedererlangt hatte. Inschrift: In libris de naturis animalium st. Albertus cap. XXIV.

Isida (Hispida?) si mortua se replumare valet,
Cur absque viri copula virgo non generaret? [1]

Es erübrigt noch, die Figuren mit den großen Inschriften auf den Ecken der Flügeltüren in Betracht zu ziehen. Hier sind vier heilige Schriftsteller dargestellt, welche besondere Bedeutung für die Lehre der Menschwerdung Christi beanspruchen: der Evangelist Johannes, St. Ambrosius, Thomas von Aquin (wahrscheinlich wegen seines Tractatus de incarnatione) und Augustinus.

I. Über der Heiligenfigur steht: *Marcus evang.* Der Text lautet: Lucas II, 19: *Maria conservabat omnia verba hec. Glossa ..... Johannes. In principio erat verbum et verbum caro factum est.*

II. Text: Ambrosius in exaemeron libro V, capite XX: *Quid aiunt (dicunt) qui solent nostra ridere (irridere) mysteria, cum audiunt, quod virgo generavit et impossibilem innuptae, cuius pudorem nulla viri consuetudo temerasset, existimant partum (cur) impossibile putatur in dei matre, quod in vulturibus possibile non negatur, avis sine masculo parit et nullus refellit, et quia desponsata viro (virgo) Maria peperit, pudoris eius faciunt quaestionem.*

III. Über der Heiligenfigur: *Augustinus.* Text: Augustinus libro tertio de mirabilibus sacre scripture capite secundo.[2]

Quamvis contra cunctorum hominum conceptionis consuetudinem absque viri semine et carnalis oblectamento voluptatis virgo concepit et sine dampno sue virginitatis peperit, hec res tamen sine exemplo nature nova, id est in creaturis nondum erat, nam multa animalia absque parentum coitu propignere coinquam.

IV. Über der Heiligenfigur: *Thomas de Aquin.* Text vermutlich: *Ausculta o amator beatissime dei genetricis marie mira et stupenda a mundi philosophis contestari. admirare, virginem concepisse a spiritu sancto atque iniustitiam illorum et malitiam pariter pensa, qui hoc negant de potentia dei immensa, quod confiteri non verentur de avium et aliorum animalium communi nascitura. sic apes sine parentum coitu ex matrum corporibus tamen crescunt* (*nascuntur?*).

Die Außenseite einer jeden Flügeltür zerfällt in drei gleiche Felder. Die zwei obersten und einander gegenüberstehenden sind mit Cherubim bemalt. Diese zeigen lieblich schöne, mit dem Nimbus versehene Köpfe, feine, aber wenig schattierte Gesichtszüge. Die Hände sind zur Anbetung gefaltet, treten aber hinter den Flügeln unbedeutend vor. Von einem Engel sind auch die Füße noch sichtbar und stehen auf einem Rade, welches vielleicht andeuten sollte, daß dieser Engel zur Ordnung der Throne zu zählen sei. Die Flügel beider Himmelsgeister hat P. Chrystophorus Heuperger überreich mit Inschriften versehen. Zu oberst eines jeden der sechs Flügel steht ein Titel, der zu den Schriften stimmt, welche auf den scharf angedeuteten Federn stehen. Es sind eine Art Wahlsprüche zu einem frommen Mönchsleben. Z. B. Titel: *Dilectio.* Darunter stehen folgende Sinnsprüche: *Omnia propter dominum relinquere. Proprie voluntati renunciare. Aliena non concupiscere. Ablata restituere.*

Im dritten Felde links (für den Beschauer) folgt eine Abbildung von Johannes Ev. und neben ihm kniet ein Zisterziensermönch mit dem Pilgerstabe, daran die Pilgerflasche hängt. Dieser Mönch dürfte wohl P. Christophorus Heuperger selbst sein, auf dessen Bitte seine Eltern den Altar anfertigen ließen. Gegenüber im vierten Felde finden wir Johannes d. T. als Patron von Stams. Das fünfte Feld enthält das Bild der hl. Agnes mit dem Lamme; links von ihr kniet ein Edelmann (?) und hält ein Spruchband, worauf zu lessn ist: *Ora pro me sancta Agnes quia dulcis et clemens.* Die sechste Abteilung zeigt uns die hl. Barbara mit dem Kelch; rechts neben ihr ist ein Mönch in der Cuculla abgebildet und hat gleichfalls ein Spruchband in der Hand; die Worte auf demselben lauten: *Ora clemens Barbara ut mereas ...* Die Bemalung der Außenseite zeigt, daß es sich um einen Votivaltar handelt.

Terlan. Karl Atz.

[1]) Albertus magnus l. c. no. 57 scribit: Hispida avis est pulchra, quae germanice Isvogel vocatur; in dorso colorem habet medium inter viridem et caeruleum, qui cum radius solis incidit, saphirini coloris esse videtur; in pectore colorem habet carbonum ardentium . . . de hoc dicunt, quod pellis eius detracta et parieti infixa mutat pennas annis singulis; sed probavi in quibusdam verum non esse. Die Farbe der Vögel stimmt auf unserem Bilde; vielleicht liegt am Boden nur der Balg.

[2]) Dieses Buch wird bekanntlich nur fälschlich dem hl. Augustin zugeschrieben, findet sich jedoch in älteren Ausgaben seiner Werke.

Eine alte Abbildung von Gr. St. Martin in Köln.

(Mit 4 Abbildungen.)

Auf Seite 13 des kürzlich erschienenen »Dresdener Jahrbuchs 1905« macht uns Robert Bruck bekannt mit einer Miniatur des Kodex Mscr. 165 der Leipziger Stadtbibliothek. Der Kodex enthält Bedas ecclesiastica historia gentis Anglorum. Die obige Miniatur (Abb. 2) ist das Widmungsblatt und zeigt den mit innigem Ausdruck das Buch überreichenden Donator im Mönchsgewand kniend zwischen den mit St. Martinus und St. Eliphius bezeichneten Heiligen. Die Zusammenstellung dieser beiden Heiligen veranlaßt Bruck mit vollem Recht dazu, das Buch der Abtei Gr. St. Martin in Köln zuzuschreiben, da diese seit der Überführung der Gebeine des hl. Eliphius durch Erzbischof Bruno um die Mitte des X. Jahrh. neben dem Namen ihres Titelheiligen auch den des hl. Eliphius führt. Überdies konnte Bruck auf der jetzt verklebten Rückseite des Blattes die Worte lesen: *Liber sanctorum martini et eliphi in colonia*. Nun enthält der obere Teil der Miniatur die Darstellung eines von einer Mauer umschlossenen Kirchengebäudes, in dem Bruck den Zustand der Kirche Gr. St. Martin vor dem Brand vom Jahre 1149, d. h. vor der Ausführung des — wie bisher angenommen wird — 1172 geweihten Dreikonchenchors erkennen will. Die kunsthistorische Bedeutung, die hier der Miniatur zugeschrieben wird, rechtfertigt es wohl, sie hier noch einmal einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen.

Zunächst drängt sich bei der Betrachtung der Miniatur der Vergleich auf mit der bereits bekannten sog. Abbildung des alten Kölner Doms in dem Hillinus-Evangeliar der Kölner Dombibliothek, an die auch Bruck erinnert (Abb. 1).

Dieses der ersten Hälfte des XI. Jahrh. angehörende Evangeliar[1]) ist, wie die einleitenden Worte auf Bl. 2b und 3a besagen, von zwei Schreibern — Burchard und Konrad — geschrieben und von einem Kanonikus des Doms — Hillinus — für den St. Petersaltar gestiftet. Auf Blatt 16b ist St. Petrus dargestellt, wie er das Buch aus der Hand des Geistlichen empfängt. Auf den Seiten zwei Säulen mit antikisierenden Kapitellen und an die Säulen gebundene Vorhänge. Hierüber die Darstellung einer langgestreckten Basilika mit zwei Querschiffen, von denen das rechte von zwei (einem auf der Abbildung sichtbaren) viereckigen Türmen abgeschlossen wird. Links ist der flache Giebel des Mittelschiffs sichtbar, darunter eine halbkreisförmige Apsis, zwischen dieser und dem linken Querschiff zwei runde Türme. Über dem Mittelschiff zwei Dachtürme, die wegen Platzmangels wie in das Dach versenkt gezeichnet sind. Unverkennbar handelt es sich also um die Wiedergabe einer doppelchörigen frühromanischen Basilika mit zwei rechteckigen Türmen an den Enden des einen Querschiffes und zwei runden zwischen dem andern und der anschließenden Apsis; die Dachtürme wird man sich nach dem Vorgange von Essenwein (»Handb. d. Architektur« 2. Teil III. Bd. 1. Hälfte S. 135) als Vierungstürme zu denken haben. Das Ganze also ein vollständiges Beispiel einer Bischofskirche des XI. Jahrh.

Daß es sich aber nicht um die typische Wiedergabe einer solchen, sondern ganz speziell um die Bischofskirche, den Petersdom zu Köln handelt, folgt zunächst aus dem Umstande, daß sich die Darstellung über der Widmung des Buches durch einen Kanonikus des Domes an dessen Patron St. Peter befindet, dann aber daraus, daß die auf uns gekommene Beschreibung des alten Doms, die bald nach dem Brande im Jahre 1248 zur Feststellung der Verpflichtungen des Domkustos verzeichnet wurde,[2]) sich — abgesehen von den Vierungstürmen — in allen wesentlichen Teilen mit dieser Abbildung deckt. Hiernach besaß die Kirche einen unte-

[1]) Essenwein im »Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit«, N. F. XIX, 1872, Sp. 209. — Ders. im »Handb. d. Architektur« 2. Teil, III. Bd., 1. H., S. 135. — Vöge, »Eine deutsche Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends«, S. 134, hier auch die weitere Literatur. Überdies: Aldenhoven, »Kölner Malerschule« S. 5. — Der Dom zu Köln mit Text von A. Lindner, S. 1, Taf. 50.

[2]) Ennen u. Eckertz, »Quellen z. Gesch. d. Stadt Köln« II, No. 277. — Ennen, »Der Dom zu Köln« S. 16. Auffallenderweise nimmt Ennen in dieser Monographie des Domes (ersch. 1880) keinen Bezug auf die Abbildung im Hillinusevangeliar.

ren, den Marienchor, und einen oberen, den Peterschor, unter jedem eine Krypta; der erstere inter duas turres campanarias ligneas. Das Vorhandensein von zwei weiteren Türmen neben dem Peterschor und von zwei Querschiffen ist zwar in der Beschreibung nicht unmittelbar gesagt, geht aber aus den weiteren Angaben ziemlich unzweideutig hervor.

Der Zeichner der Miniatur wollte also in der Tat ein ungefähres Bild des Kölner Doms geben, und zwar wird man berechtigt sein, in dem links sichtbaren Chor den Peterschor zu erkennen, für dessen Altar das Buch bestimmt war.[3])

Wenden wir uns jetzt wieder dem Widmungsblatt aus St. Martin zu. Berücksichtigt man die um etwa 150 Jahre jüngere Entstehungszeit und den Umstand, daß zwei Heilige dargestellt werden mußten, so ist die Verwandtschaft mit der Hillinusminiatur unverkennbar, und man darf annehmen, daß dem Zeichner diese bekannt war, wenn er sie nicht gar unmittelbar als Vorbild benutzte. An Stelle des Petrus mußten aber hier die hhl. Martinus und Eliphius und an Stelle des Domes die Martinskirche treten.

Zur richtigen Deutung der Miniatur müssen hier einige baugeschichtliche Erörterungen eingefügt werden. Ohne bei dieser Gelegenheit die frühere Baugeschichte von Gr. St. Martin heranzuziehen — sie ist namentlich seit der von Oppermann gemachten Entdeckung, daß ihre bis dahin geschätzteste Quelle, die sog. Kleine Chronik von St. Martin, eine Fälschung ist,[4]) eine recht dunkle — sei hier nur bemerkt, daß die Kirche vermutlich im X. Jahrh. unter dem Erzbischof Warinus (976—984)[5]) erneuert wurde. Von diesem Bau wurde bisher meist angenommen, er sei bei einem Stadtbrande i. J. 1149 bis auf Teile des Langhauses zerstört[6]) und hierauf der heutige eigenartige Trikonchenchor angefügt, auf den das überlieferte Weihejahr 1172[7]) bezogen wird. Auch Hasak[8]) übernimmt diese Angaben, obwohl er dem Brande nur die Vernichtung der Holzteile und Dächer und des einen der unter Anno II. ausgeführten Türme, die er auf der Westseite annimmt, zuschieben möchte. Nun ist aber ein unmittelbarer historischer Beleg für den Brand der Kirche im genannten Jahr bisher überhaupt nicht bekannt. Zum Jahr 1150 (nicht 1149) wird ganz allgemein berichtet:[9]) Ipso tempore in mense Maio Coloniae pars aliqua civitatis exusta et dampna inrecuperabilia facta sunt. Ferner wird im Jahre 1157 der Abtei Gr. St. Martin ein auf dem Boden der Abtei in deren nächster Nähe (am Alten Markt) gelegenes Hospital geschenkt, das bei erwähntem Stadtbrande zerstört und von den Brüdern der Abtei wieder instand gesetzt war.[10]) Die Verbindung dieser beiden Quellen und der Umstand, daß zum Jahre 1172 eine Weihe berichtet wird, veranlassten zu der Annahme eines Brandes der Kirche i. J. 1150, worauf der heutige Chorbau ausgeführt und 1172 geweiht sei.

[3]) Vöge (a. a. O. S. 341) hält den auf der Abbildung sichtbaren Chor für den Marienchor, da er übereinstimmend mit der Beschreibung zwischen zwei Türmen liegt. Da aber der Beschreibung nach, wie erwähnt, auch neben dem Peterschor zwei Türme anzunehmen sind, so fällt dieser Grund gegen die obige Annahme fort, wenn auch die Türme der Beschreibung nicht mehr die der Abbildung des XI. Jahrh. sein werden, sondern vermutlich die, welche Reinald von Dassel bei der Verschönerung des Doms gelegentlich der Überführung der Gebeine der hl. drei Könige (1164) errichten ließ. — Essenwein gibt im »Handbuch d. Archit.« II. 3. Bd. 1. H. S. 135 nach der Abbildung im Hillinusevangeliar eine Rekonstruktion des 873 vollendeten Hildeboldschen Doms unter Fortlassung der beiden runden Flankierungstürme, weil diese „nachweislich im XI. Jahrh. hinzugefügt und aus Holz errichtet“ wären. Zunächst aber wurden nicht im XI., sondern, wie erwähnt, im XII. Jahrh. zwei neue Türme durch den Erzbischof Reinald von Dassel errichtet; daß dieses die in der Beschreibung des XIII. Jahrh. erwähnten Holztürme sind, ist kaum wahrscheinlich. Die runden Türme der Abbildung deuten überdies auf Steinkonstruktion und nicht auf Holz. Wird somit der Einwand Essenweins gegen die Türme hinfällig, so ist doch zu berücksichtigen, daß der Baubestand des XI. Jahrh., also der der Miniatur, überhaupt nicht mehr dem des IX. Jahrh. zu entsprechen brauchte, sondern wahrscheinlich aus einer Folge von Umbauten hervorgegangen war.

[4]) Westdeutsche Zeitschrift 1900, S. 271.

[5]) Ennen, »Gesch. d. Stadt Köln«, I, S. 722. — Kessel, »Antiquitates monasterii S. Martini mai. Colon.« S. 98.

[6]) Ditges, »Gr. St. Martin in Köln«, S. 16. — Ennen, »Gesch. d. Stadt Köln«, S. 723 u. a. O.

[7]) Catalogus abbatum (a. d. XVI. Jahrh.) Köln, Hist. Archiv, Mscr 185 fol. 3b. — Kessel, Antiquitates monasterii S. Martini maioris p. 98 gibt ohne Quellenangabe folgende Inschrift wieder, die sich einst im Chor befunden haben soll: Consecratum est hoc oratorium ao. 1172, Id. Maii.

[8]) Die Kirchen Gr. St. Martin und St. Aposteln in Köln, in der »Baukunst« Heft 11, S. 11.

[9]) „Annal. Col. max.“ (Chronica regia) Recens. II, in »Monum. Germ. SS.« 17 p. 763.

[10]) Ennen u. Eckertz, »Quellen z. Gesch. d. Stadt Köln« I, S. 515.



Abb. 1. Widmungsblatt des Hillinus-Evangeliars der Kölner Dombibliothek.

Bei einer stilistischen Untersuchung des Chorbaus von Gr. St. Martin zeigt sich aber, daß er seiner Gesamterscheinung sowie seinen Einzelformen nach unverkennbar bereits dem beginnenden Übergang angehört, daß die Bauperiode 1150—72 entschieden zu früh für ihn ist. Es sei hier nur hingewiesen auf das Vorkommen von Fächerblenden im Innern, Radblenden und Vierpaßfenstern an den Giebeln der Vierung, auf die schlanken emporstrebenden Verhältnisse, endlich auf die bis zur völligen Übereinstimmung einiger Profile gehende Verwandtschaft mit dem Chorbau von St. Aposteln vom 1. Viertel des XIII. Jahrh. (nach einem Brand von 1199), beide Chöre „sichtlich im Wetteifer miteinander erbaut".[11]) Es ist auch nicht zulässig, die oberen Chorpartien mit dem Turm für wesentlich jünger zu halten als die unteren, da sich nirgends weder konstruktiv noch stilistisch, ein Absatz zeigt und der ganze Bau „wie aus einem Guß" (Hasak a. a. O., S, 11) erscheint.

Nun heißt es zum J. 1185 in den gleichzeitig niedergeschriebenen Annalen des Prämonstratenserklosters Floreffe in Belgien[12]): . . . . Apud Leodium antiqua templa beati Lamberti et beati Petri, in Colonia vero beati Martini combusta sunt. Es kann sich hier nur um die Kirche der bekannten Abtei Gr. St. Martin handeln, denn einen Brand der kleinen unbedeutenden Kölner Pfarrkirche Kl. St. Martin würde man in dem entlegenen Floreffe (bei Namur) kaum für erwähnenswert gehalten haben, wenn man ihn überhaupt erfuhr. Mit diesem Ereignis läßt sich aber der Neubau des heutigen Dreikonchenchors von Gr. St. Martin besser in Zusammenhang bringen als mit dem Stadtbrand des Jahres 1150. Das überdies erst aus jüngerer Zeit überlieferte Jahr der Weihe 1172 kann sich dann nur auf eine frühere Instandsetzung der Kirche beziehen.

Hierzu kommt, daß aus der Regierungszeit des Abtes Symon (1206—11) das Vermächtnis eines gewissen Rudengerus überliefert ist, in dem dieser „in edificio ecclesie nostre fideliter laborans" genannt wird und unter anderm auch Geld für Baumaterial stiftet.[13]) Bereits Otte[14]) neigt in der Erkenntnis des jüngeren Charakters des Chorbaues dazu, auf ihn diese für einen Bau im Anfang des XIII. Jahrh. sprechende Nachricht zu beziehen, während sie Hasak unter Beibehaltung der Chorweihe von 1172 in Zusammenhang setzt mit den frühgotischen Triforien und Gewölben des Mittelschiffs; diese können jedoch erst im zweiten Viertel des XIII. Jahrh. ausgeführt sein: sie stehen ebenso wie der Neubau des Dekagons von St. Gereon (1219—27), der Chor von S. Severin (gew. 1237) und der Umbau von S. Kunibert in Köln (gew. 1247) bereits auf der Grenze zur Gotik.

Die Miniatur zeigt die Kirche nun als eine Basilika mit einem (sichtbaren) massigen Turm auf der linken — westlichen — Seite und zwei, eine Apsis flankierenden Türmen im Osten. Das Seitenschiff wird von einer Arkade verdeckt. Sehen wir zunächst ab von dem Dachaufbau, so stimme ich mit Bruck überein, wenn er in dieser Darstellung ein ungefähres Bild der Kirche vor dem Brand im Jahre — nun aber nicht 1149, sondern 1185 sehen will, wobei natürlich damit zu rechnen ist, daß es dem Zeichner mehr auf ein den Raum füllendes Bild, als auf eine getreue Wiedergabe ankam. Der übertrieben breit gezeichnete Westturm ist noch jetzt in seinen unteren Teilen ganz, über dem Seitenschiffdach in Ruinen erhalten. Die beiden Osttürme halte auch ich wie Bruck für die duas turres a fronte sanctuarii consurgentes in aerem,[15]) die der hl. Anno (1056—1075) errichten ließ, falls sie nicht dem 1172 geweihten Bau angehören. Auch hinsichtlich der Arkade vor dem Seitenschiff schließe ich mich Bruck an, wenn er sie für eine Andeutung des Kreuzgangs hält; der Kreuzgang lag zwar nicht auf dieser gezeichneten, sondern auf der entgegengesetzten Nord-

[11]) Dehio und Bezold, »Kirchl. Baukunst I«, S. 581. Die Kapitäle sind bei Gr. St. Martin freilich im Vergleich zu den reichen Laubkapitälen von St. Aposteln teilweise derb und altertümlich, doch ist es eine häufig zu beobachtende Erscheinung, daß in der Übergangszeit sogar an denselben Bauten neben entwickelten Formen noch primitive vorkommen.

[12]) Mon. Germ. SS. 16 p. 625. Ich verdanke den Hinweis auf diese bisher nicht benutzte Angabe der Quellensammlung für die Denkmälerstatistik der Stadt Köln.

[13]) Ennen u. Eckertz, »Quellen« Bd. II. S. 40 Nr. 35. Hasak spricht von einem Magister Rudengerus, obwohl die Urkunde ihn nur schlechtweg Rudengerus — an einleitender Stelle Rudengerus confrater noster — nennnt und auch aus obigen Angaben nicht ohne weiteres auf seine Eigenschaft als Baumeister oder Magister geschlossen werden kann.

[14]) Otte, »Gesch. d. romanischen Baukunst in Deutschland«, S. 369.

[15]) »Vita Annonis« in »Monum.Germ. SS.« XI. p. 491.



Abb. 2. Widmungsblatt des Kodex Nr. 165 der Leipziger Stadtbibliothek.

seite; wenn der Zeichner aber korrekt sein wollte, so hätte er die ehemals auf der Südseite der Kirche dem Westturm sich kapellenartig anschließende kleine Brigittenkirche andeuten müssen, wodurch das Ebenmaß seines Bildes zerstört wäre. Diesem Übelstande begegnete er dadurch, daß er den Kreuzgang von der Nordseite auf diese Seite übertrug.

Wir würden also ohne Bedenken die Miniatur für ein wertvolles Dokument des Baubestandes von St. Martin in Köln vor Hinzufügung des heutigen Chores erklären — wenn nicht der eigentümliche Dachaufbau hinzukäme. Bruck beschreibt ihn wie folgt (S. 15): „Um einen schlanken Zentralturm gruppieren sich sternförmig vier (drei nur sichtbar) zweigeschossige, nach vorn spitz zulaufende Giebelbauten (?) und in die Ecken zwischen je zwei Giebelbauten und dem Zentralturm sehen wir schlanke dreigeschossige kleinere Rundtürme eingesetzt." Bruck vergleicht diese Anlage mit dem heutigen Vierungsturm und seinen Fußgiebeln, ohne jedoch eine stichhaltige Erklärung für die merkwürdige Verbindung desselben mit der Basilika der Abbildung zu geben.

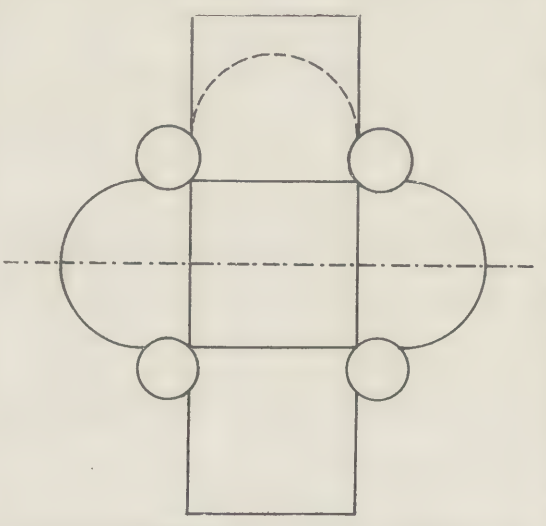


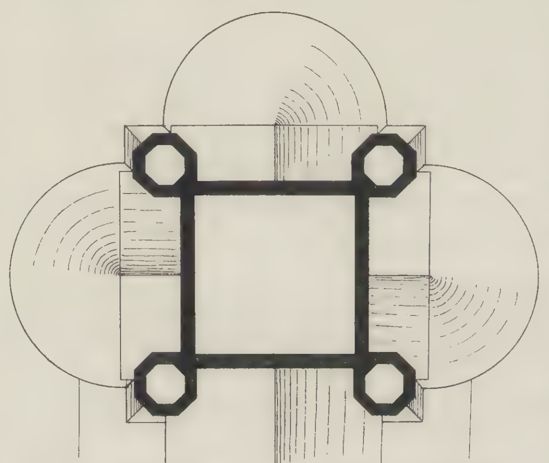
Abb. 3. Grundrißschema zum Dachbau der Miniatur auf Abb. 2.

Es handelt sich bei dem Dachbau jedoch nicht nur um eine dem jetzigen Vierungsturm sondern dem ganzen Dreikonchenchor verwandte Anlage. Denn mit den rechts und links neben dem Zentralturm sichtbaren Anbauten sollen ohne Zweifel halbkreisförmige Apsiden angedeutet sein; das folgt einmal aus der zeichnerischen Verwandtschaft mit der Ostapsis der Abbildung, ferner aus der perspektivischen Krümmung der Horizontalen. Schwerer zu erklären ist allerdings der vordere ebenso wie der Mittelturm übereck gestellte Anbau. Er hat aber keine Giebel, sondern wird gleichfalls wie der Mittelturm von pyramidal gestellten Dachflächen bedeckt. Die Übereckstellung ist nicht auffallend: Mit Vorliebe werden Türme und Gebäude von älteren Miniaturisten wahrscheinlich infolge mißverstandener Perspektive übereck gestellt, auch da, wo die Wirklichkeit eine Frontansicht erforderte (vgl. u. a. Swarzenski, »Regensburger Buchmalerei«, Taf. 25 No. 64 u. 66, Taf. 26 No. 69; Haseloff, »Eine thüring.-sächsische Malerschule«, Taf. IX Nr. 18; ein weiteres Beispiel aus dem Gebiete der Wandmalerei: Clemen, Romanische Wandmalereien d. Rheinlande, Taf. 8). Der Dachaufbau würde also auf das nebenstehende Grundrißschema zurückzuführen sein (Abb. 3). Man erkennt sofort die Verwandtschaft mit der heutigen Choranlage und dem Vierungsturm von Gr. St. Martin (Abb. 4), die zur völligen Übereinstimmung wird, wenn man an Stelle des auf der Miniatur unsichtbaren hinteren Vierecks einen dritten Halbkreis entsprechend einer dritten Koncha annimmt. — Diese kleeblattförmige Choranlage von Gr. St. Martin bildet aber mit dem Vierungsturme eine geschlossene Baumasse mit konstruktiver Abhängigkeit aller Teile voneinander und ist, wie oben gezeigt, nach dem Brand vom J. 1185 dem älteren Bau angefügt.

Wie ist nun aber die merkwürdige Verbindung dieses jüngeren Chorbaues mit dem Baubestand des älteren Chores, den im übrigen die Abbildung zeigt, zu erklären?

Die Annahme, die Abbildung sei vor dem Brand des Jahres 1185 angefertigt, verbietet die Hinzufügung eben dieses neuen Chors als Dachbau. Wenn der neue Chor aber bereits vollendet gewesen wäre, als der Zeichner die Abbildung anfertigte, würde er ihn auch als solchen dargestellt haben; das Bestreben, einen alten Zustand auf Kosten eines neuen zu rekonstruieren, lag dem Mittelalter fern. Namentlich in diesem Falle, wo es sich um eine so glanzvolle Bauschöpfung handelte, lag für den Zeichner kein Grund vor, den älteren dürftigeren Chor wiederzugeben, wenn bereits der neue an seine Stelle getreten wäre. Die beste Lösung scheint mir die Annahme zu sein, daß die

Mauern und Türme der Kirche beim Brande im wesentlichen intakt blieben und das Gebäude bald zum Gottesdienst wieder eingerichtet wurde, so daß der Zeichner den alten Bestand wirklich noch vor Augen hatte, wenn er damals die Abbildung ausführte. Man wird freilich auch wohl berücksichtigen müssen, daß der Miniaturist zugunsten eines stattlichen Kirchenbildes etwa in Trümmer liegende Teile aus dem Gedächtnis ergänzt haben könnte. Ich möchte jedoch auf die Lücke aufmerksam machen zwischen den Osttürmen bzw. zwischen dem Langhaus und der Apsis (Abb. 2). Man könnte sie als architektonisches Mißverständnis deuten; sollte hier aber nicht etwa das fortgelassen sein, was beim Brande tatsächlich eingestürzt war? — Hauptsache ist jedoch, daß die alte Apsis mit ihren Flankierungstürmen gezeichnet ist, was immerhin zur Annahme berechtigt, daß diese Bauteile den Brand überdauert hatten. In echt mittelalterlicher Naivität komponierte nun der Zeichner den neu projektierten Dreikonchenchor etwa nach einem Riß oder Modell auf das Dach der Kirche. Einem Modell ähnlich erscheint der Dachbau auch deshalb, weil er sich auf einer tafelförmigen Unterlage als besonderer Bau erhebt. Auffallend bleibt freilich immer der rechteckige, auf der Miniatur übereck gestellte Anbau; vielleicht war an dieser Stelle auf dem Modell das Langhaus in reduzierter Form angedeutet. — So widersinnig für unser Empfinden die Kombination der alten Kirche mit dem neuen Chor auf ihrem Dach auch ist, so sind derartige Verschmelzungen heterogenster Dinge der mittelalterlichen Miniaturmalerei doch nicht fremd (vgl. Vöge, »Eine deutsche Malerschule« S. 340). Wenn hiernach aber erwiesen sein dürfte, daß unsere Miniatur die Kirche Gr. St. Martin kurz vor oder zu Beginn der Ausführung des heutigen Chorbaus darstellt, so liefert sie ihrerseits einen weiteren Beleg dafür, daß dieser nicht nach dem Brand von 1150 sondern nach dem von 1185 erbaut ist; denn der Charakter der fein und sicher gezeichneten Figuren, in denen schon individuelle Belebung zu erkennen ist, spricht nicht für die Mitte sondern für das Ende des XII. Jahrh. Das Gleiche gilt von den Initialen (vgl. den Initial A auf Sp. 329) und vom paläographischen Charakter des Kodex.


Abb. 4. Chorgrundriß von Gr. S. Martin in Höhe des Vierungsturmes.

Liefert somit der Kodex einen interessanten Beitrag für die Baugeschichte von Gr. St. Martin, so bildet er auch eine wertvolle Bereicherung für die Geschichte der Kölner Malerei. Außer dem Widmungsblatt enthält er noch auf der folgenden Seite ein Vollbild: der thronende Christus mit der Weltkugel zu seinen Füßen, noch ganz dem alten Typus der Majestas Domini folgend, in den Ecken die vier Evangelistensymbole. Die lediglich zeichnerisch behandelten Figuren sind in kräftigen sicheren Linien mit feiner roter Innenzeichnung ausgeführt und stehen auf blauem, grün umrahmtem Grunde. An künstlerischem Gehalt und gediegener Technik gehören diese Miniaturen zu den besten ihrer Zeit. Auf gleicher Höhe zeichnerischer Sicherheit stehen die Ornamentinitialen; sie sind in roter Federzeichnung ausgeführt, nur der erste ist mit Deckfarben bemalt.

Erwähnt sei noch, daß der untere Einbanddeckel inwendig mit einer älteren Kanonstafel in Form einer von einem gemeinsamen Bogen überspannten Doppelarkade beklebt ist. Die Bögen ruhen auf Pfeilern, deren Basen aus phantastischen Bildungen mit Tierköpfen bestehen, die Kapitelle sind klotzartig. Den äußeren Bogen, die Pfeiler und Kapitelle bedeckt ein aus sauber gezeichneten, verschlungenen Bändern und Tieren gebildetes Ornament, das noch ganz der irischen Schule des VIII. und IX. Jahrh. entspricht. — Robert Bruck gebührt für die wissenschaftliche Entdeckung dieser für die Kölner Kunstgeschichte so wertvollen Handschrift volle Anerkennung. Leider ist nichts über Zeit und Umstände bekannt, die sie ihrem ursprünglichen Bestimmungsort entfremdeten.

Köln. Hugo Rahtgens.

Gemälde von Rubens, van Dyk und Gerhard Seghers in der Mariä-Himmelfahrtskirche zu Köln.



In der Historia Collegii Ss. J. Coloniensis findet sich eine sehr bemerkenswerte Notiz über die Altargemälde in den beiden unteren Seitenkapellen der ehemaligen Kölner Jesuitenkirche, von denen die dem linken Seitenschiff angebaute dem hl. Ignatius, die andere dem hl. Franziskus Xaverius geweiht ist. Das Altarbild der erstgenannten Kapelle stellt die Bestätigung der Gesellschaft durch Papst Paul III., das der zweiten den Empfang des hl. Franz durch den König von Bungo dar. Nach jener Notiz der Historia Collegii soll nun das erste Bild ein Werk Rubens', das zweite eine Schöpfung van Dyks sein. Altare sacelli S. Patris nostri, heißt es darin, aere suo constituit Adm. Rev. Dom. Aegidius Campius ex Hollandia oriundus . . . pro prima vice solvit 400 imp. altera vice pro tabulis Societatis nostrae confirmationem exhibentibus Rubens famosissimo illius temporis Antuerpiensi pictori 1000 fl. brabant. praestitit. ... Sacelli S. Francisci Xaverii curam susceperunt binae honesto natu sorores Caecilia et Elisabeth Lith . . . tabulis pingendis atque humanitati ad vivum exprimendae qua ipse sanctus a rege Bungensi Japoniae exceptus fuit, 300 flor. brabant. Antuerpiam pictori optimae famae van Dyk in Hispaniam ad regium servitium evocato transmiserunt. — Die Frage ist, welchen Wert diesen Angaben zukommt. Max Rooses, der Direktor des Musée Plantin zu Antwerpen, legt der das Bild in der St. Ignatiuskapelle betreffenden Notiz in seinem großen Rubenswerk: »L'œuvre de P. P. Rubens« (Anvers 1888) Bd. II, S. 288 keine sonderliche Bedeutung bei. Er meint, das Bild sei entweder nicht von Rubens oder es sei sehr verdorben, im Verzeichnis der Rubens zugeschriebenen Werke aber bezeichnet er es als zweifelhaft. Es ist deshalb wohl der Mühe wert, die Angaben der Historia auf ihre Bedeutung zu prüfen. Zwei Punkte sind zu dem Ende festzustellen: 1. Von wem stammen jene Notizen und 2. kann derjenige, von dem sie herrühren, auf Zuverlässigkeit und demnach auf Glaubwürdigkeit Anspruch erheben?

Die Mitteilungen über die Altargemälde in der St. Ignatius- und der St. Franziskuskapelle finden sich in einem Bericht über die Baugeschichte der Jesuitenkirche, der ad annum 1654 der Historia Collegii eingeschaltet ist, doch nicht allen Rezensionen der Historia, sondern lediglich derjenigen, die sich im Besitz der Mariä-Himmelfahrtskirche befindet. Als sein Verfasser wird in der Überschrift P. Adrian Horn bezeichnet, und zwar bemerkt der Kompilator der Historia, P. Kritzeradt, ausdrücklich, daß seiner Wiedergabe des Berichtes das von P. Horns Hand herrührende Manuskript zugrunde liege. Abgefaßt wurde letzteres wohl um 1654—1655, jedenfalls aber nicht vor 1653 und nicht nach dem 1. Oktober 1655. Nicht vor 1653, da der Bericht noch Gaben erwähnt, die der Kirche im Laufe jenes Jahres zuteil wurden, nicht nach dem 1. Oktober 1655, da P. Horn an diesem Tage das Zeitliche segnete. Dies bezüglich des ersten Punktes.

Was nun aber den zweiten Punkt anlangt, so darf P. Horn ohne Bedenken als zuverlässig gelten, wenn er zur Zeit, da die beiden Altargemälde an ihre Stelle kamen, dem Kolleg angehörte und sonach nicht vom Hörensagen, sondern als Augenzeuge berichtet. Die Bilder müssen um 1630 entstanden sein, nicht früher, da erst nach 1628 die Ausstattung der beiden Seitenkapellen der Kirche anhub, aber auch nicht viel später, da der Altar ohne Zweifel zu den frühesten Gegenständen gehörte, mit denen die Kapellen versehen wurden. In der Tat weist auch der Stil der beiden Altäre mit Bestimmtheit darauf hin, daß die Gemälde aus dem Beginn des dritten Jahrzehnts stammen; denn die Altäre schließen sich stilistisch an den 1628 errichteten Hochaltar, an die im gleichen Jahre entstandenen Altäre der hl. Kreuz- und Muttergotteskapelle und die 1629 angefertigten Reliquienbehälter an den Chorwänden an. War nun aber P. Horn, unser Gewährsmann, 1630 im Kolleg zu Köln. Allerdings, wie die Kataloge des letzteren aus jener Zeit beweisen. Als er 1655 daselbst starb, war er freilich erst seit zwei Jahren wieder zu Köln, wohin er 1653 von Bonn übergesiedelt war. Indessen war das nicht sein erster dortiger Aufenthalt; denn ehe er Herbst 1642 nach Bonn gesandt worden, war er nach Ausweis der Kataloge bereits fast zwei Jahrzehnte lang im Kölner Kolleg tätig gewesen. Sie verzeichnen ihn als Insassen desselben zum ersten Male ad 1624, und zwar als „Concionator vesper-

tinus summi templi, praefectus sodalium adolescentium, confessarius, consultor", Ämter, in denen wir ihn auch noch in den Katalogen der Jahre 1625—1630 erblicken, nur daß er seit 1627 nicht länger Präses der deutschen Jünglingssodalität ist. Im Mitgliederverzeichnis des Jahres 1630/31 erscheint er als „Concionator dominicalis pomeridianus summi templi, confessarius templi et nostrorum non sacerdotum, consultor, praefectus ecclesiae". Am 18. Oktober des Jahres 1631 wurde P. Horn Rektor des Kollegs und blieb in dieser Stellung bis zum Ende des Jahres 1637, um dann noch weitere vier Jahre als Domprediger, Konsultor des Provinzials und Beichtvater zu Köln tätig zu sein; 1642 siedelte er nach Bonn über, wo wir ihn als Obern der dortigen Residenz und als Beichtvater des Kurfürsten antreffen. P. Horns Anwesenheit im Kölner Kolleg fällt demnach teilweise noch mit der Bauperiode der Kirche, ganz aber mit den Ausstattungsarbeiten in derselben zusammen und zwar erhellt aus den Katalogen, daß er seit Herbst 1630 selbst an diesen Arbeiten Anteil hatte. Eben darum kann es auch keinem Zweifel unterliegen, daß seine Angaben hinsichtlich der Altargemälde in der St. Ignatius- und St. Xaverius-Kapelle etwas mehr sind, als ein bloßes On-dit, zumal die Aemter, welche P. Horn in der langen Zeit seines Kölner Aufenthaltes und dann zu Bonn bekleidete, ihn in intellektueller und moralischer Hinsicht als eine durchaus hervorragende Persönlichkeit erscheinen lassen. Am allerwenigsten ist ein Zweifel an der Angabe über die Provenienz des Altarbildes der St. Franziskuskapelle angängig, da P. Horn Gewissensrat und Beichtvater eben jener beiden Jungfrauen Lith war, welche das Bild aus Antwerpen hatten kommen lassen. Ein Irrtum ist es freilich, wenn er van Dyk als zum Dienst des Königs nach Spanien berufen hinstellt, allein hier handelt es sich offenbar um eine sehr nebensächliche Bemerkung, die lediglich auf der Mitteilung von seiten anderer beruhte, eine Bemerkung, bei welcher, ihrer ganzen Natur entsprechend, obendrein ein Irrtum leicht unterlaufen konnte. Jedenfalls geht es nicht an, wegen einer unrichtigen Angabe in einem so belanglosen Incidenz die Zuverlässigkeit der Hauptsache, über die P. Horn nach Lage der Dinge sehr wohl unterrichtet sein konnte, in Frage zu ziehen. Indessen ist selbst in jener Angabe ein Stück Wahrheit; P. Horn hat England mit Spanien verwechselt. Ersetzt man in seinem Bericht Hispaniam durch Angliam, so ist die Sache ganz in Ordnung. 1631 ging van Dyk nach England an den Hof, nachdem er bis dahin die letzten Jahre, also auch noch um 1630, als das Altarbild der St. Franziskuskapelle entstand, zu Antwerpen gearbeitet hatte.

Die beiden Altargemälde des St. Ignatius- und St. Franziskusaltars in der Mariä-Himmelfahrtskirche sind demnach in einer Weise als Schöpfungen Rubens und van Dyks bezeugt, wie sicher nicht alle Werke, die als Arbeiten dieser beiden Meister gelten. Die Frage kann daher wohl nur sein, ob die Bilder ausschließlich von Rubens und van Dyks Hand sind, oder ob sie, wie so vieles, was unter deren Namen geht, nur aus den Ateliers derselben kommen und halb Meister-, halb Schülerarbeiten sind. Eine Entscheidung darüber ist bloß möglich auf Grund genauer Untersuchung, die freilich angesichts der Schadhaftigkeit und der so ungünstigen Beleuchtung der Bilder nur möglich ist, wenn diese aus ihrem Standort heruntergenommen, gereinigt und dann bei vollem Tageslicht geprüft werden.

Nach dem Bericht des P. Horn besaß übrigens die Kirche außer den beiden von Rubens und van Dyk herrührenden Altargemälden auch noch solche des Antwerpener Malers Seghers. Es sind die Altarbilder, welche sich ehemals vor den Nischen der Altäre der hl. Kreuz- und Muttergotteskapelle befanden und dazu dienten, für gewöhnlich eine hinter ihnen in jenen Nischen angebrachte Kreuzigungsdarstellung bzw. eine von Engeln umgebene Statue der Muttergottes zu verhüllen. Die Gemälde sind noch vorhanden, nur sind sie von ihren Altären auf die Empore des linken Seitenschiffes gebracht, wo sie mit anderen Bildern den glücklicheren Tagen einer Restauration entgegenharren. Da die Altäre der beiden Kapellen 1628 errichtet wurden — für den Muttergottesaltar steht das inschriftlich fest — liegt auch hier kein Grund vor, an der Richtigkeit der Mitteilung des P. Horn zu zweifeln. Fragen könnte man höchstens, ob dieselbe sich bloß auf die großen Mittelbilder bezieht oder auch auf die kleinen Rundbilder im Giebelaufsatz des Altares. Man müßte auch hier durch eine nähere Untersuchung der Bilder darüber Klarheit zu schaffen suchen. Zu bemerken ist aber, daß jener Seghers, wel-

cher nach P. Horn die Gemälde anfertigte, nicht, wie irrig geglaubt wurde, der Blumenmaler Daniel Seghers ist, sondern der Historienmaler Gerhard Seghers. Er wird nämlich in dem Bericht des P. Horn Dom. Seghers genannt, nicht Frater Seghers, frater noster Seghers oder ähnlich, wie es doch sicher geschehen wäre, wenn Bruder Daniel Seghers die Bilder gemalt hatte. Übrigens lassen auch die Gemälde selbst, von denen dasjenige des Kreuzaltares die „Kreuzigung", und das des Muttergottesaltares die „Aufnahme Mariä" darstellt, keinen Zweifel, daß nur der Historienmaler Gerhard Seghers, nicht aber der Blumenmaler Daniel Seghers gemeint sein kann. Die Rundbilder im Giebelaufsatz geben Maria mit dem Leichnam ihres göttlichen Sohnes und Mariä Krönung wieder. Den Anlaß, an Daniel Seghers zu denken, mögen die zwei Tafeln mit Blumenstücken gegeben haben, welche neben dem Muttergottesaltar vor zwei Wandnischen angebracht sind, die ursprünglich als Reliquienschränkchen gedacht zu sein scheinen. Es sind gute Arbeiten, etwas weicher, als die Segherschen Blumenstücke. Von Daniel Seghers sind sie auf keinen Fall, da sie ersichtlich aus der Zeit stammen, da die Wände der Muttergotteskapelle ihre Marmorbekleidung erhielten, dem Jahre 1653. Den Meister dieser Tafeln haben wir vielmehr im Hause selbst in der Person des Laienbruders Sebastianus Assenberg, eines tüchtigen Blumenmalers, zu suchen.

Wir schließen mit dem Wunsche, daß der Tag nicht mehr ferne sein möge, an dem auch die Gemälde der Mariä-Himmelfahrtskirche der verdienten Restauration unterzogen werden können, nachdem der Bau und das Mobiliar durch den Eifer des Pfarrers eine so vorzügliche Wiederherstellung gefunden haben.

Luxemburg. J. Braun S. J.

Bücherschau.

Monographie de la Chathédrale d'Angers. En quatre Volumes in quarto et un Album in folio Par Louis de Farcy. Chez Terrien, 14 place de la République à Angers.

Der berühmte Verfasser des in dieser Zeitschrift wiederholt aufs wärmste empfohlenen großen Werkes „La Broderie du XI Siècle jusqu'à nos jours", sowie zahlloser sonstiger archäologischer Schriften und Abhandlungen, die ihm längst einen Ehrenplatz unter den ersten französischen Forschern gesichert haben, schreibt eine große Monographie über seine, dem hl. Mauritius geweihte Dom- und Pfarrkirche zu Angers. — Von den 4 Bänden, die sie umfassen soll: I. La Construction et les Réparations (20 fr.), II. Les Immeubles par destination (20 fr.), III. Le Mobilier (25 fr.), IV. Les Personnes et les Cérémonies (20 fr.); Album Reproductions de Dessins anciens et autres (15 fr.), ist Bd. II bereits vor 4 Jahren erschienen, Bd. III mit dem Album vor kurzem. — Bd. I, der die gründlichsten Ausgrabungen im Dom zur Voraussetzung hatte und deren kostbare Ergebnisse eingehend schildern wird, soll im laufenden Jahre erscheinen, Bd. IV bald demselben folgen. — Alsdann wird ein Werk seinen Abschluß gefunden haben, das hinsichtlich der Vielseitigkeit der im engsten Zusammenhang mit dem einen Baudenkmal behandelten Kunstgegenstände, wie hinsichtlich der Gründlichkeit ihrer Prüfung kaum seines Gleichen hat. Für dieses Ziel vereinigen sich hier zwei Eigenschaften, die selten gepaart sind: die außerordentliche Mannigfaltigkeit des Monumentes in seiner Entwickelung und Ausstattung, wie die fast beispiellose Vertrautheit mit demselben. Als das glänzende Ergebnis dieser Kombination ist dieses Werk auf das wärmste zu begrüßen, zumal es nicht nur dieses einzelne Denkmal beschreibt, sondern die wertvollsten Beiträge liefert zur allgemeinen Kunstgeschichte, insoweit sie sich namentlich auf Gewebe, Stickereien, Metallgeräte, Glocken, Orgel usw. beziehen. — Schon die Kapitelüberschriften des III. Bandes verraten den enormen Reichtum der beschriebenen und zumeist auch abgebildeten beweglichen Gegenstände: Stickereien und Gewebe, die Tapisserien, eine beispiellose Reihe der kostbarsten Wandbehänge von 1428 bis 1792; der alte Schatz, der neue Schatz, die Archivalien und Manuskripte; der Beleuchtungsapparat; die Möbel und Geräte usw. — Die größeren festen Ausstattungsgegenstände wie die Altäre, die ganze in ihrer Entwickelung höchst merkwürdige Choreinrichtung, die Kanzel, Orgel, Grabdenkmäler usw. werden im II. Bande vorgeführt an der Hand zahlreicher Abbildungen. Insoweit letztere wegen ihrer Größe mit dem Text nicht verbunden werden konnten, haben sie in einem besonderen Album Unterkunft gefunden. — Als das Resultat vieljähriger, unter den günstigsten Umständen und in unvergleichlicher Hingebung, auf Grund der urkundlichen Nachrichten, der lokalen Untersuchungen, der vergleichenden Beobachtungen gepflegter Studien erscheint dieses großartige Werk, das gerade wegen der ganzen ernsten und gründlichen Methode, mit der es durchgeführt ist, zugleich einen hohen vorbildlichen Wert hat. Daß dieser in Deutschland, wo systematische Forschung besondere Anerkennung zu finden pflegt, voller Würdigung begegnen wird, ist nicht zu bezweifeln.

Schnütgen.

Les incrustations décoratives des Cathédrales de Lyon et de Vienne. Recherches sur une décoration d'origine orientale et sur son développement dans l'art occidental du moyen-âge, Par M. Lucien Bégule. A. Picard & Fils. 82 rue Bonaparte à Lyon 1905. (Prix 25 fr.)

Diese durch 159, teils auf Zeichnungen, teils auf photographischen Aufnahmen beruhende, höchst interessante Abbildungen reichlichst illustrierte, glänzende Studie betrifft eine schon im Altertum begründete, im Mittelalter wieder aufgelebte vornehme und wirkungsvolle Dekorationstechnik, die im Zusammenhang noch nicht behandelt ist. Der Verfasser geht hierbei von den am Chor der Domkirchen zu Lyon und Vienne vorkommenden Verzierungen aus, die, vornehmlich in ornamentalen Bandstreifen bestehend, durch in den Marmor eingemeisselte, mit farbigem Kitt gefüllte Linien, kurz vor und nach 1200 gewonnen sind, nachdem sie in geringerem Maße zu Autun usw bereits verwendet waren. Als die Vorläufer dieser Inkrustationsart erscheinen in hartem Material die musivischen Einlagen, die schon der altchristlichen Periode des Morgen- und Abendlandes bekannt, in der Kosmatenmosaik, in den arabisch sizilischen Mosaiken, in den südfranzösischen Fußböden, in den nordfranzösischen Stein- und Glasapplikationen bis ins XIII. Jahrh. ihre Fortsetzung finden. Die in gefärbter Masse ausgeführten Inkrustationen gehen vom Orient aus, tauchen sehr früh in Venedig auf, und begegnen vielfach in Mittel- und Nortitalien (Florenz, Siena usw.), sowie in Frankreich bis zum Schlusse des XIII. Jahrh. — Die vielfarbigen Einlagen, die in Italien und Frankreich namentlich die Bodenbeplattung vom XIII. bis ins XVI. Jahrh. beherrschen, bilden den Schluß der umfassenden, durch ihre ungemein fein gezeichneten, auch mit Einzelfiguren wie Gruppen reich ausgestatteten Denkmäler, höchst anregenden Studie. — In ihr sind die deutschen Muster außer acht geblieben, die allerdings, insoweit es sich um Inkrustationen in Stein handelt, vereinzelt sind (Grabplatten), dafür aber die fast noch merkwürdigere Technik der farbigen Kittkonturen in ausgeschnittenen figurierten Gipsböden des XI. und XII. Jahrh. (Hildesheim, Helmstedt) aufweisen.

Der Verfasser hat nicht nur das Verdienst, auf das bisher trotz der Häufigkeit und Vorzüglichkeit seiner Denkmäler wenig beachtete Verfahren hingewiesen und es durch glänzende Beispiele belegt zu haben, sondern auch durch die Betonung der Leichtigkeit und Dankbarkeit desselben die Anregung zu bieten für seine Wiederbelebung. — In Deutschland ist dieselbe, wie in Frankreich bereits versucht worden, aber nur in beschränktem Maße. Für die sehr wünschenswerte weitere Verwendung an Altarmensen, Kommunionbänken, Epitaphien, Belägen darf aber nicht unerwähnt bleiben, daß auf die Korrektheit der Zeichnung alles ankommt. Schnütgen.

Die mittelalterlichen Türen Deutschlands von Wilhelm Schmitz. Mappe mit 73 Tafeln. in Fol., Text mit 65 Illustrationen. Verlag Schaar & Dathe in Trier. (Preis 45 Mk.)

Eine umfassende, vom kunstgeschichtlichen und kunstgewerblichen Standpunkte der Bearbeitung längst bedürftige Gruppe erfährt hier mit einem Schlage von berufenster Seite vortreffliche Behandlung. — Was sich an Türen des Mittelalters (vom IX. Jahrh. bis zum Beginn des XVI. Jahrh.) in Deutschland erhalten hat, namentlich an und in Kirchen, aber auch an Profanbauten und vereinzelten Profanmöbeln, hat Dombaumeister Schmitz mit Bienenfleiß gesammelt, chronologisch und den Typen nach geordnet, zum kleineren Teile photographisch, zum weit überwiegenden in vorzüglichen Zeichnungen wiedergegeben, die auch auf die Details in ornamentaler und technischer Hinsicht sorgsamst eingehen und durch die Einheitlichkeit der vorzüglichen Minuskel-Beischriften zu wahren Musterblättern gestempelt werden. — An der Spitze stehen die bekannten Bronzetüren von Aachen, Mainz, Augsburg, Gnesen, an italienische Vorbilder anknüpfend, die wiederum teils in der Antike, teils in Byzanz wurzeln; eine Anzahl von Türklopfern in Gestalt von Löwenköpfen, die bis in die frühgotische Periode hineinreichen, bringen dieses monumentale Kapitel zum Abschluß. — Den Türbeschlägen von Eisen, durchaus charakteristisch für die Entwickelung des Türschmuckes in Deutschland vom XI. Jahrh. an, fällt der Löwenanteil zu. — Was der Verfasser hier in trefflichen, überall die Art der Ausführung betonenden Zeichnungen bietet, stellt hinsichtlich der Typen, wie der Details einen kostbaren Schatz dar, der die Zweckmäßigkeit der Anordnung, den Reichtum der Phantasie, die Schönheit der Formen, die Bravour der Technik im glänzendsten Lichte zeigt. Neben den eisernen Gittertüren hätten auch die an Sakramentshäuschen vertretenen, zumeist durchbrochenen Maßwerktürchen in Bronzeguß (Bocholt, Osnabrück usw.) Erwähnung verdient. — Auch die Holztüren, die wenigen figuralen wie die zahlreichen ornamentalen, stellen eine mächtige Gruppe dar, zu der auch die ungewöhnlich reichen Schlagleisten an der Pfarrkirche zu Bingen, sowie die mächtigen, glänzend polychromierten Saal- und Schranktüren im Rathause zu Lüneburg gehören. Im Zusammenhange verdienen auch die aus systematisch aufgelegten profilierten Holzbändern bestehenden Planken mit ihrem wirkungsvollen Schmuck schwerer Nägelköpfe nähere Berücksichtigung von den praktischen Gesichtspunkten aus, die der Verfasser mit vollstem Recht überall in den Vordergrund stellt. Gerade aus diesem Motiv gebührt seinem Werke das höchste Lob, die weiteste Verbreitung. Wie vorbildlich das Mittelalter gerade auf diesem Gebiete der Holztüren und ihrer Beschläge ist, zeigt ein vergleichender Blick auf so manche voraussetzungslose Produkte der Neuzeit und in den verschiedenen Musterbüchern mit ihren verwässerten willkürlichen Vorschlägen. Für die Reform ist das vorliegende Werk der kompetenteste Wegweiser. Schnütgen.

Die Illustrierte Geschichte der katholischen Kirche von Kirsch und Luksch, durch die Leogesellschaft in Wien herausgegeben (hier zuerst Bd. XVI, Sp. 283 besprochen), liegt seit Weihnachten als sehr empfehlenswertes Prachtwerk (geb. Mk. 30) vor.

Neben den zahlreichen, zumeist vortrefflichen kirchenhistorischen Hand- und Lehrbüchern behauptet dieses neue, wissenschaftlich ganz auf der Höhe stehende, aber volkstümlich gehaltene, durchaus selbständige Werk vollauf seinen Platz, jene ergänzend und überragend durch den reichen, außerordentlich geschickt ausgewählten, durchweg gut reproduzierten glänzenden Illustrationsapparat, der 5 Doppeltafeln, 45 einfache Tafeln und bei Tausend Textabbildungen umfaßt. Diese schließen sich dem Texte so enge an, daß sie zwanglos die Lektüre begleiten, die bei der Klarheit der Einteilung, bei der Bestimmtheit der Schilderung, bei der Hervorkehrung der leitenden Ideen, endlich bei der Anschaulichkeit der Darstellung belehrt und fesselt.

Im Bunde mit den beiden noch im Erscheinen begriffenen, hier wiederholt erwähnten Prachtwerken der von der „Allgemeinen Verlagsanstalt" in München unternommenen „Illustrierten Literaturgeschichte" und „Illustrierten Weltgeschichte" erscheint diese neue Kirchengeschichte als eine glänzende Bereicherung der katholischen Literatur. K.

Osnabrück, seine Geschichte, seine Bau- und Kunstdenkmäler. Ein Führer für Einheimische und Fremde. Von Dr. Alois Wurm. Mit 104 Abbildungen und einem zweifarbigen lithographierten Stadtplan. II. vermehrte Auflage. Pillmeyer in Osnabrück 1906. (Preis 1 Mk.)

Dieses, vor stark 4 Jahren bei der Vorbereitung der Katholikenversammlung in der Eile entstandene Büchlein (vgl. unser Referat in Bd. XIV, Sp. 311) hat sich trotzdem wohl bewährt, so daß bereits eine neue Auflage nötig wurde. Für sie bedurfte es nicht einmal vieler Verbesserungen; daß sie aber wie in dem geschichtlichen, so in dem kunst- und kulturhistorischen Teile mancherlei Zusätze erfahren hat, gereicht ihr zum großen Vorteil, wie auch die Vermehrung der Abbildungen sehr zu begrüßen ist; diese könnten sogar hinsichtlich der Schatzkammern vom Dom und von St. Johann, die ungewöhnlich reich sind, noch zahlreicher sein. — Wenn eine Stadt eine so bedeutungsvolle Kunstgeschichte hat, die durch ihre Denkmäler noch so unmittelbar zu den Bewohnern wie zu den Besuchern redet, dann bedarf es für die Beschreibung erst recht eines durchaus bewanderten Kunstkenners, da gerade auf diesem Gebiet, auf dem frühere Anschauungen nicht selten das Urteil fälschen, allerlei unrichtige Bezeichnungen allmählich sich eingebürgert haben. Schnütgen.

(»Zur Kunstgeschichte des Auslandes«, Heft XXXVII.) Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt von Dr. A. Groner. Mit 2 Lichtdrucktafeln, Heitz in Straßburg 1905. (Pr. Mk. 3.50.)

Die 1550 von Vasari, bald nachher von Ghisi kurz beschriebene und erklärte Disputa hat merkwürdigerweise erst gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder angefangen, dank der Anregung durch die Nazarener, die Forschung zu beschäftigen. Seitdem hat sie nicht geruht und geistvolle Kunsthistoriker, namentlich Springer und Schneider haben sich in Erklärungsversuchen erschöpft, die teils und vornehmlich auf die Verherrlichung der Kirche Christi und der theologischen Wissenschaft, auf die Glorifikation der hl. Eucharistie und des sakramentalen Heilandes hinauslaufen. — Diesen Versuchen gegenüber macht der Verfasser der vorliegenden recht gründlichen und interessanten, dazu sehr ehrerbietigen Studie als bislang minder beachtete Tatsachen geltend, daß die beiden mitabgebildeten Wandgemälde im Vatikan von Perugino: die göttliche Heilsökonomie, und von Pinturicchio: die Aussendung des hl. Geistes ähnliche Ideen behandeln, und daß auf der Disputa der Altar (gemäß den Handzeichnungen) ursprünglich nicht vorgesehen war. Hieraus wie aus der Deutung der einzelnen Gruppen schließt er, wohl nicht mit Unrecht, daß der ganzen Auffassung und Erklärung ein weiterer Spielraum und Rahmen zukomme, entsprechend der untersten Szene, deren Mittelpunkt der hl. Geist, der mittleren, deren Kern Christus, der obersten, deren Beherrscher Gottvater sei, so daß es sich um die Verherrlichung der drei göttlichen Personen nach Maßgabe der ihnen besonders zugeeigneten Großtaten handele, worauf bereits Vasari hingewiesen habe. — Mit dieser Lösung wird die Frage trotzdem nicht aufhören, die Geister zu beschäftigen. D.

Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren von Adolf von Oechelhäuser. E. A. Seemann, Leipzig 1905. (Preis 4 Mk.)

Der Maler Feuerbach, der in seinem kurzen Leben (1829—1880) anfangs gewisse Anerkennung, später, trotz seiner Genialität und Größe, mannigfache Verkennung erfahren hatte, ist namentlich seit 1882, da seine ausgezeichnete Mutter sein „Vermächtnis" in ihrer idealen Weise herausgab, außerordentlich in der Wertschätzung gestiegen. Die Biographie, die sein Freund Allgeyer, nach dem Tode der Mutter, 1892 erscheinen ließ, hat, obwohl den Künstler minder schonend, aber ursprünglicher beurteilend, das Interesse für denselben noch gesteigert, so daß von dem markanten Buche, das die ganze Eigenart, Leidenschaftlichkeit und Unmittelbarkeit des vielgeprüften Malers schildert, 1904 eine zweite (durch Neumann besorgte) Auflage nötig wurde. — Auf Grund der Korrespondenz, zumeist mit dem badischen Hof, in den Jahren 1854 bis 1860 namentlich aus Karlsruhe, Venedig, Rom, Heidelberg, in der auch das „Dantebild" und die „Berufungsangelegenheit" zur Geltung kommt, liefert von Oechelhäuser vielfache Beiträge zur Charakteristik des Künstlers, die von tiefer Auffassung und hoher Würdigung zeugend, anmutig, formuliert und gut illustriert, das Lebensbild des bedeutsamen Meisters wesentlich vervollständigen. In ihm gewinnen manche Äußerungen der Verzweiflung, der Verachtung usw. erst die richtige Beleuchtung durch die Umstände, die der Verfasser zart aber richtig darzustellen versteht, mit dem Ergebnis, daß der Respekt vor der gewaltigen Persönlichkeit nur noch gesteigert wird. R.



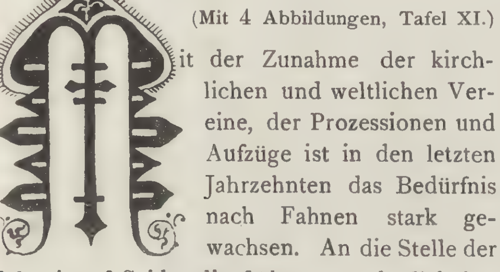


Zwei neue Kreuzfahnen für den Kölner Dom.

Abhandlungen.

Zwei neue Kreuzfahnen für den Kölner Dom.

(Mit 4 Abbildungen, Tafel XI.)



Mit der Zunahme der kirchlichen und weltlichen Vereine, der Prozessionen und Aufzüge ist in den letzten Jahrzehnten das Bedürfnis nach Fahnen stark gewachsen. An die Stelle der Malerei auf Seide, die früher vornehmlich begehrt wurde, ist die Stickerei getreten, und dieses Gebietes hat sich ein Fabrikbetrieb bemächtigt, der, wie auch sonst, fast nur Schematisches schafft. Einem wenig beschäftigten, anspruchslosen Zeichner wird gewöhnlich der Entwurf übertragen, wenn es überhaupt eines solchen bedarf, und zu geringen Tagessätzen sind die Mädchen verurteilt, welche die Ornamente und Figuren ausführen, zumeist in grellen Tönen. Daß solche Farben als „kirchliche" angesprochen werden, ist ein über den Bereich des Händlerjargons kaum hinausreichende Bezeichnung, der kein Wert beizumessen ist, und mit der daher ein neuer Vorstoß im Sinne besserer Farbenwahl nicht begründet zu werden braucht. — Daß die heutzutage für das Gebiet der profanen Bekleidungskunst maßgebenden gedämpften Töne nicht gerade für den kirchlichen Gebrauch Geltung haben, braucht nicht besonders betont zu werden. — Im mystischen Dunkel der Kirchen, das, nicht übertrieben, seine volle Berechtigung hat, müssen die Farben kräftiger gewählt werden, als für das Freilicht und für den elektrisch durchfluteten Salon. Daraus ergibt sich freilich kein Freibrief für das schreiende Grün und Blau, für das ungesunde Rot und Violett.

Auch Fahnen bedürfen ausgesprochene und doch harmonisch gestimmte Farben, aber auch manches andere, das sich selten bei ihnen findet, namentlich klare Anordnung, korrektes Ornament, dekorative Schrift, richtig gezeichnete Figuren. Dabei muß, im Unterschied von den Paramenten, in denen die Feinheit der Ausführung kaum Beschränkung zu erfahren braucht, alles großzügig gehalten sein, vornehmlich das Umrißliche, das Einfaßliche, dem eine gewisse Derbheit, vielmehr Wuchtigkeit eigen sein muß, bei der größten Sauberkeit der Ausführung.

Schon die hier beigegebenen Abbildungen von den Vorder- und Rückseiten der neuerdings durch Fräulein Minna Peters nach Zeichnungen von Otto Mengelberg für den Kölner Dom ausgeführten Fahnen zeigen, daß diesen die angegebenen Vorzüge eignen.

Dem Entwurf der Unbefleckt Empfangenen: *INTACTA · MATER · NVMINIS*, war der Strahlenkranz, der sich auf die weit ausgebreiteten Hände ausdehnt, ein höchst willkommenes Mittel für die mächtige dekorative Wirkung, die schon durch den faltenreichen Mantel sehr begünstigt war. — Daß ihr auf der Rückseite in derselben Mandorla-Umrahmung die Himmelspforte entspricht: *Coelestis · aulae · Janua*, beruht auf richtigem Empfinden.

Der sitzenden Gestalt des hl. Petrus: *TV · ES · PASTOR · OVIVM*, kommen schwellende Gewandbehandlung mit Tiara, wie Thron und Beigaben nicht minder zu Hülfe, um den großartigen Effekt zu erreichen, dessen Echo auf der Rückseite das Schiff der Kirche ist: *Universae · animae · in · Navi.*

Den ganz eigenartigen, ungemein flotten Zeichnungen entsprechen die Farben, die bei der ersteren Fahne durch ganz schwere golddurchwirkte blaue Ripsseide als Fond, bei der anderen durch ebensolche grüne Seide gewonnen sind; überreich lohnt der kostbare Stoff mit seinem schillernden Farbenspiel das Aufgebot des Preises, auch auf den Rückseiten mit ihrem Goldstoff und Sammetdekor.

Mit den Grundfarben kontrastieren vortrefflich auf beiden Seiten die kräftigen Korbstich-Borten und -Inschriften, neben denen die das Ganze beherrschenden Goldbouillon-Verzierungen und Kordeleinfassungen sich Geltung verschaffen. Bei den Figuren sind Gesicht und Hände im feinsten, Gewänder in kräftigem Haute-lissestich durchgeführt, und Applikationen mit niedergelegtem Goldfrisé oder mit Stilstich kommen neben zahlreichen sonstigen Sticharten zur Verwendung, so daß hier die Technik, wie durch ihre Mannigfaltigkeit, so durch ihre Bravour wahre Triumphe feiert. Schnütgen.

Romanische Dekoration in der Kilianskirche zu Lügde bei Pyrmont.

(Mit 3 Abbildungen.)



a man in neuerer Zeit unter der großen Zahl neuer Kirchen häufig wieder auf solche in romanischem Stile stößt, wird es freudig zu begrüßen sein, wenn irgendwo abseits von der großen Heerstraße unter schützender Tünche alte romanische Wandmalereien entdeckt werden, die uns in unserer oft nicht geringen Hülflosigkeit Fingerzeige bieten, wie die Ausschmückung solcher Kirchen anzufassen ist. Wandmalereien größeren Umfanges aus der romanischen Periode sind in genügender Anzahl weitesten Kreisen bekannt, wir erinnern an Hildesheim, Soest (St. Patrokli, Nikolai, Maria zur Höhe) usw., kleinere Kirchen aber, die wirklich brauchbare Vorbilder abgeben könnten, dürften weniger bekannt sein. — Fünf Minuten von dem Städtchen Lügde, ganz in der Nähe des bekannten Badeortes Pyrmont, steht auf einem kleinen Hügel, umgeben von regellos daliegenden Grabsteinen und Kreuzen, die überaus malerische Kilianskirche, ein Bau aus der Blütezeit der romanischen Periode (1150). Wie edelste Musik klingt es, was einem dort schon von weitem entgegenwinkt; der mit jahrhundertealtem Efeu dicht bewachsene Turm mit seinen gekuppelten Bogenfensterchen und dem schlichten Satteldach, das altersgraue Gemäuer und die liebliche Hügellandschaft im Hintergrunde, das alles klingt zusammen zu einer wahrhaft herzerquickenden Melodie (Fig. 1). Obgleich schlicht und klein, ist die Lügder Kilianskirche speziell für Westfalen insofern von Bedeutung, als sie einen bestimmten westfälischen Bautypus des früheren Mittelalters darstellt, nämlich den der Basiliken mit Stützenwechsel. Kirchen dieser Art sind nicht gerade zahlreich auf uns gekommen, keine von ihnen gibt auch das System des Stützenwechsels klarer wieder, wie die Kirche in Lügde. Zudem hat sie den großen Vorzug, daß ihre Erbauung in die Blütezeit des romanischen Stiles fällt, in den Anfang des XII. Jahrh. Basiliken mit Stützenwechsel aus der Übergangsperiode weist Westfalen noch eine ganze Reihe auf (Billerbeck, Coesfeld, Legden, Langenhorst, Münster), keiner dieser Bauten fällt aber vor das Jahr 1200. In Lügde haben zweifellos die Kirchen des nicht zu weit entfernten Hildesheim Patenschaft geleistet, Baudisposition und Detailformen weisen dorthin. St. Kilian ist im gebundenen romanischen System aufgeführt, so daß auf je ein Mittelschiffquadrat zwei Quadrate in den Abseiten kommen. Die beiden Kreuzarme und das Chorquadrat haben genau die Größe der quadratischen Vierung und nach Osten hin halbkreisförmig ausgebaute Apsiden. Sämtliche Joche des Mittel- und der Seitenschiffe, sowie des Querarmes und des Chores sind mit rippenlosen romanischen Kreuzgewölben eingedeckt, in den Seitenschiffen ohne Gurten, im Mittelschiff mit Quer- und Längsgurten, in den übrigen Teilen nur mit Quergurten. Die zwei Joche des Langhauses sind mit Rücksicht auf die Arkaden bedeutend höher gezogen wie die übrigen Joche und haben im Schildbogen in der Achse des Gewölbes ein rundbogiges Fenster. Dieser Wechsel in der Höhe der Gewölbe, der durch eine doppelte Erhöhung des Chorraumes, hinter der Vierung und vor der Apsis, noch stärker erscheint, der rhythmische Wechsel zwischen dem wuchtigen Mauerpfeiler und der leichteren Säule, verleihen dem Kirchlein eine ungewöhnlich vornehme und geschlossene Raumwirkung wie man sie bei Bauten so geringer Dimension nur höchst selten findet. Die Skulpturen der Kapitelle, die in ihrer eigenartig gedrückten, fast kubischen Form stark an ähnliche in Sankt Michael in Hildesheim erinnern, sind ziemlich roh gearbeitet; man sieht, Vorbilder sind vorhanden gewesen, dem ausführenden Steinmetzen fehlte es aber an der nötigen Geschicklichkeit und dem Formensinn.



Fig. 1.

Besonders vornehm ist der Eindruck des klar und übersichtlich gruppierten Baues in seiner Außenansicht, die auch nicht durch die geringste Restauration entstellt worden ist; fast so wie der Bau aus der Hand des Architekten hervorgegangen ist, steht er noch heute. Nimmt St. Kilian schon als Denkmal romanischer Architektur einen Ehrenplatz ein unter den uns erhaltenen Kirchen jener Zeit, in seinem Inneren birgt es einen Schatz, um den manch großer Dom das Kirchlein beneiden darf: eine Wanddekoration, vor allem im Chore, die an Originalität und Schlichtheit zugleich nicht leicht übertroffen wird. Die Ausnutzung des Raumes auf dem Chore ist eine verblüffend geschickte. Die halbrunde Apsis weist drei offene rundbogige Fenster auf, die beiden Seitenwände je eines. Die Bemalung der Apsis ist in folgender Weise disponiert (Fig. 2). Den unteren Teil der Wand bis stark in Reichhöhe nimmt ein gemalter Teppich ein, von dem ich vermute, daß der derzeitige Restaurator Wittkopp aus Lippstadt ihn ganz erneuert hat. Ein Bandstreifen mit Zickzackornament leitet zu der figuralen Malerei über. Zwischen und neben den Fenstern, die von schmächtigen ornamentierten Säulchen (gemalt) flankiert werden, stehen jedesmal je zwei Apostelfiguren unter Kleeblattbögen, die zwischen sich auf blauem Grunde die üblichen romanischen Türmchen und Mauerzinnen tragen. Ein reicherer Bandstreifen in rot und gelb auf blauem Grunde mit goldenen Rahmleisten schließt die Apostelreihe nach oben hin ab. Die Koncha ist durch graugrüne Bandstreifen mit aufschablonierten Mustern (erneuert) in fünf Felder geteilt. Das mittlere ovale nimmt die auf schlichtem steinernem Throne sitzende Gestalt des Heilandes ein, die in weitem Oval von einem Regenbogen eingeschlossen wird. Die Figur des Erlösers, der das Buch mit der Linken auf dem Knie aufstützt und segnend die Rechte leicht erhebt, ist sowohl in der Zeichnung wie in der Farbe überaus einfach, aber hoheitsvoll und packend. Leider verwischt der stark modernisierte Kopf in etwa den tiefen Eindruck, den die Figur sonst macht. Der Farbton des Untergewandes, der Tunika, die ausnahmsweise keine Streifen (tunica laticlavia) aufweist, ist weiß, der des Mantels rötlich weiß, nur die tieferliegenden Falten erscheinen rein rot. Über dem leicht ockergelben Throne liegt ein mit Goldmustern durchwirktes weißes Tuch; das Suppedaneum, auf dem die Füße des Heilandes ruhen, ist mit einem hellgrünen Teppich belegt, der mit goldenen Rauten überzogen ist. Die neben der Mandorla übrigbleibenden sphärischen Dreiecke sind noch einmal so geteilt, daß ein kleineres Dreieck oben und eine größere trapezförmige Fläche unten entsteht. Die kleineren Dreiecke nehmen rechts vom Heilande das Symbol des Evangelisten Matthäus, links das des Johannes ein. In den größeren unteren Stücken sind rechts die Madonna mit Paulus und den Markuslöwen, links Johannes der Täufer mit Petrus und dem Stiere des hl. Lukas dargestellt. Die Figuren stehen auf blauem Grunde der in Gold gemustert ist. Ob letzteres neu ist, muß zweifelhaft bleiben, ist aber wohl bei der Mandorla zweifellos. Die Figuren sind streng und ruhig in der Auffassung, aber ziemlich farbig gehalten. Sie erinnern neben der ganzen Anordnung stark an gleichzeitige Arbeiten der Soester Schule, verzichten aber auf effektvolle Bewegungen, wie sie beispielsweise die Malereien der Nikolaikapelle in Soest aufweisen, und auch das dramatische der Bilder in Maria zur Höhe ebendort ist vermieden. Eine Säule mit Würfelkapitell und spiralförmiger Bemalung trägt den Gurtbogen, der die Apsis von dem quadratischen Vorchore abschließt. Die Quergurten des Chores haben Haustein-

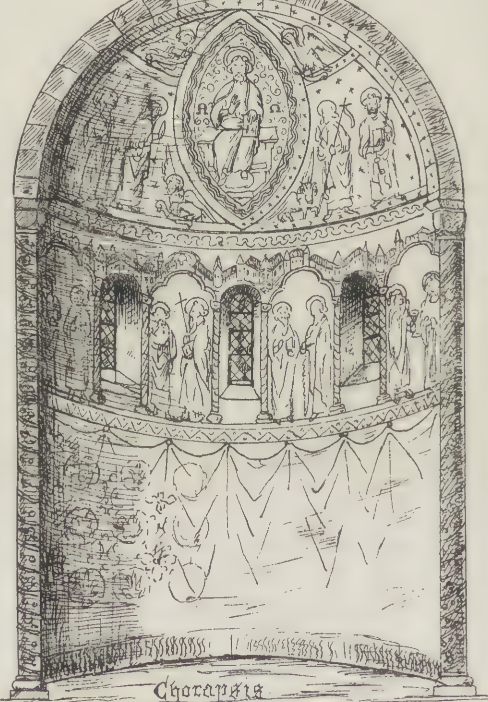


Fig. 2.

absetzung in graublau, ockergelb und rot, welche Farben sich rhythmisch wiederholen und durch weiße Fugenstriche getrennt sind. Wo Gurtbogen und Gewölbekappe znsammenstoßen, ist die Linie durch einen breiteren und einen schmalen Kontur mit reizvollen romanischen Ornamentmotiven hervorgehoben.

Die beiden Seitenwände des Chorquadrates haben in der Mitte je ein Fenster (Figur 3). Der Maler flankierte dieselben mit Säulen, die einen in Haustein abgesetzten Rundbogen als obere Umrahmung des Fensters tragen. Auf den Flächen neben den Fenstern steht unter reichem architektonischem Baldachin, der von zwei Säulchen getragen wird, jedesmal ein Apostel. Auf diese Weise wird die Zahl der Begleiter Christi in der Apsis auf zwölf gebracht. Die Wandfläche unterhalb der Fenster ist in Hausteinquadern mit weißen Linien abgesetzt, nur unmittelbar unter den Öffnungen ist in dreifacher Breite des Fensters ein Teppich gemalt mit Zeichnungen aus dem Tier- und Pflanzenreiche. Der Teppich macht den Eindruck, als sei er zur Dekoration der Wandfläche aus dem Fenster herausgehängt. Diese Teppichmalerei verdient höchste Beachtung; in Zeichnung und im Kolorit kann sie als mustergültig bezeichnet werden. Abgesehen von den braunen Konturen kommen nur die drei Farben rot, gelb und grün zur Anwendung. Breite Streifen in erdig gelber Farbe schließen die rot gehaltenen reizvollen Tier- und Pflanzenornamente ein, die auf dem warm weißgelben Grundton der Wand stehen. Der zwischen je vier Kreisen liegende Raum wird durch ein einfacher und straffer gezeichnetes Pflanzenmotiv in leichtem Grün ausgefüllt (vgl. Fig. 3). Auch für einen romanischen Fußbodenbelag würden diese Teppiche in ihrer flotten Zeichnung mit der wirklich trefflichen Raumfüllung ein vorzügliches Vorbild abgeben. Sehr einfach ist die farbige Behandlung des Langhauses. Die Gewölbe haben in rot aufgemalte Schlußstücke und ebensolche Rippen, die auf einem rot gehaltenen Steine im Zwickel aufruhen. Diese anspruchslose Dekoration der Gewölbe wirkt außerordentlich vornehm.

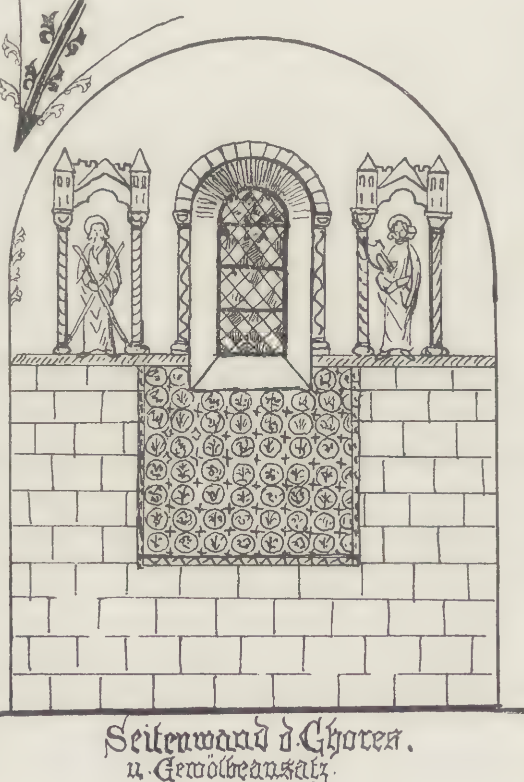


Fig. 3.

Die einfache Tönung der Ornamente hat durchaus nichts Nüchternes und Langweiliges, im Gegenteil, hier, in diesem Kirchlein erscheint sie als die einzig richtige und selbstverständliche. Gerade dieser Umstand, daß selbst die Dekoration des Kircheninneren sich den lokalen Bedürfnissen durchaus anpaßt, läßt das Gotteshaus so heimisch erscheinen. Wenn unsere Kirchen heutzutage mit Recht so oft getadelt werden, so liegt das in erster Linie daran, daß man kein Maß gehalten bei der Bemalung, daß man die einzelnen Räume nicht gegeneinander abgewogen und ihrer Bedeutung entsprechend ausgeschmückt hat. Non multa sed multum, dieser Grundsatz sollte für jeden Pfarrer der erste sein, wenn er an die Dekoration seiner Kirche herantreten muß.

Wir geben Aufrißzeichnungen nach dem heutigen Zustande, raten aber jedem Kunstfreund und Künstler, führt ihn sein Weg einmal in die Nähe des Städtchens Lügde, den kleinen Aufenthalt nicht zu scheuen und die Malereien und das Schatzkästlein selbst in Augenschein zu nehmen.

Münster i. W. Fr. Witte.

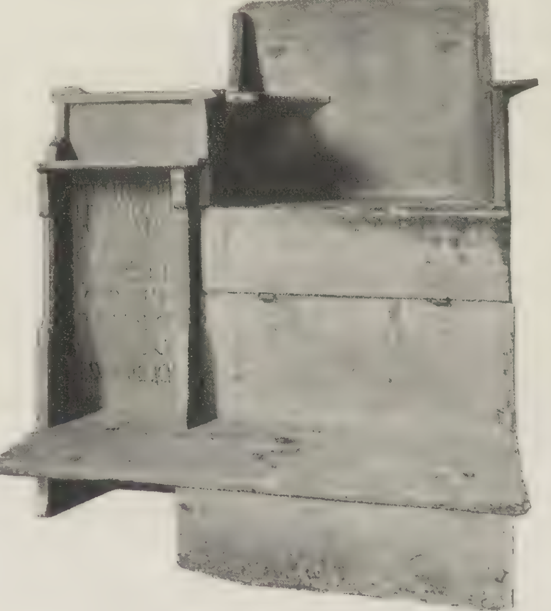
Ein Beichtstuhl-Inkunabel.

(Mit Abbildung.)



Unter allen Kircheneinrichtungen ist das Confessionale in Ausbildung der ihm eigentümlich gebührenden Form am allerweitesten zurückgeblieben. Wie Darstellungen des Sakramentes der Buße, von der Stilzeit der Gotik herrührend es haben, sehen wir als Sitz des Beichtvaters nur die Kathedra mit hoher Rückwand und Armlehnen abgebildet, so daß dem Beichtenden ein anderes nicht erübrigte, als auf der Stufe, von welcher des Priesters Stuhl sich erhebt, sich hinzuknien, so ziemlich vor oder etwa ein bischen seitlich des sitzenden Poenitenziars. Rogers van der Weyden berühmtes Triptychon der sieben Sakramente im Museum zu Antwerpen zeigt das gerade so und auf speziell für die Aufnahme der Beichte gegebene Kirchenvorschriften erinnert in diesem Gemälde nur die große Kapuze, vom Haupt des Beichtvaters herabhängend, die übers Gesicht zu ziehen war, wenn eine Frau beichtgehört werden sollte. Der Kirchenreform des Tridentinums erst gelang, was früheren Zeiten versagt blieb, dem Beichtorte eine Form zu schaffen, die förderlich war der schicklichen und häufigen Spendung des Bußsakramentes. Kirchenvisitationen waren in jener kritischen Zeit der Wende des XVI. zum XVII. Jahrh. das wirksamste Mittel, Mißstände zu erheben, Fortschritte durchzusetzen. Bei der Verwirklichung derselben in Hinsicht auf die Formgebung der Konfessionale mag es oft zu Versuchen gekommen sein, deren Resultate nicht befriedigten und hinterher vor besseren Gestaltungen verschwinden mußten. Als solchen Erstlingsversuch eines nachtridentinischen Beichtstuhles betrachte ich das Stück, das ein obersteierisches Kirchlein noch beherbergt und das ich hier bekannt machen will. Weit entfernt, ein Kunstwerk zu sein, hat es sicher einen Wert, den Zeugen einer hervorragenden Periode der Kirchengeschichte vorstellen zu können.

Im obersteierischen Murtale, der Grenze des Salzburger Gebietes nicht ferne, liegt in der sehr alten Pfarre St. Georgen ob Murau die Filialkirche St. Lorenzen, deren Hauptkörper noch ins XII. Jahrh. zurückdatiert mit seinem Ursprunge. Ein kleines, schmalschlitziges, rundbogig geschlossenes Fenster, an der Südwand des Schiffes noch erhalten macht dies gewiß. Die in ihrem Innenraum 20 *m* lange, im Schiffe 8 *m* weite Kirche besitzt im letzteren eine gotische dekorativ bemalte Bretterdecke, ein sehr rar gewordenes Ausstattungsstück, das sich aber in dieser nordwestlichen Ecke Steiermarks in mehreren kleineren Kirchen des XV. Jahrh. zur Gegenwart herübergerettet hat. Vom gotischen Hochaltare erübrigt hier nur die Holzstatue des Titelheiligen; ein kleines Flügelaltärchen gleicher Periode mit freundlichen Statuen im Schreine, gemalten Flügeln, der hl. Jungfrau gewidmet, hängt nun aufgemacht an der Nordwand des Schiffes. In der Sakristei, südseitig vom Altarraume, steht nun das unscheinbar geformte Einrichtungsstück, das sich als einen der frühesten Beichtstühle kundgibt. Gefertigt aus Fichtenholz, stellt es die Kombination eines Thronsitzes mit einer Kniebank vor. Eine niedere Rücklehne und Armlehnen schlichtester Art statten den Sitz des Konfessarius aus; die Stufe, darauf er die Füsse setzt, läuft fort als Kniebank, an der zur Rechten der Beichtende seinen Platz einnimmt. Ein Sprechgitter ist hier noch nicht vorgekehrt; durch die enge



St. Lorenzen ob Murau: Beichtstuhl (1607).

Verbindung jedoch des Platzes für den Beichtenden mit jenem für den Konfessarius ist die Art dieses Einrichtungsstückes als Beichtstuhl gewiß gemacht. Vollkommen ausgesprochen wird sein Zweck in der Inschrift, die eingegraben die Vorderwand der schmalen Kniebank in Majuskeln trägt: *„Peichtet den Herrn deine Sünde, es ist gvt; Peichtet seiner Mvter, dan ihr parmherzigkeit weret ewigligk.“* Das Wort *„Maria“* weiter oben betont mit der unteren Inschrift klar den Charakter der Kirche, an deren Confiteor als Vorspruch vor dem Sündenbekenntnis dadurch erinnert wird. Die Rücklehne des Priestersitzes zeigt als einzige Verzierung drei Schildchen, davon das mittlere den Namenszug Jesu trägt, die seitlichen aber die Jahreszahl *1607* bilden. Ich bemerke noch, daß in der Oberfläche des niederen Aufsatzes an der Kniebank ein schmaler Schlitz dem üblichen „Beichtgroschen“ gilt, der dort einzuschieben ist. Einen solchen fand ich auch in einem etwas später errichteten und ganz ausgebildeten Beichtstuhl der Kirche zu Allerheiligen im Mürztale angebracht an der hohen Wand zwischen dem Raume des Poenitenten und Priesters, etwas tiefer von dem vergitterten Sprechfenster.

Für die Entstehung dieses frühesten Beichtstuhles unserer Gegenden muß bemerkt werden, daß fast die ganze Parthie des Murau nahen Flußtales dem Luthertum verfallen war seit den zwanziger Jahren des XVI. Jahrh., in der ein paar Stunden oberhalb gelegenen Pfarre Stadtlein Prädikant Jörg Schratl, im noch näheren Städtchen Murau unterhalb der Stadtschreiber und „Bader“ in dieser Richtung tätig waren, und die einflußreiche Schloßfrau von Murau, Anna Neumann zu Wasserleonburg, für den Abfall von der Kirche eingetreten war.*) Während eine schon vom Landesfürsten und Salzburger Erzbischof gemeinsam angeordnete Visitation von 1528 nur die üblen Religionszustände konstatieren konnte, schuf erst die Gegenreformation in der Wende vom XVI. zum XVII. Säkulum unter Erzherzog Ferdinand II. und Bischof Martin Brenner hier Wandel. Dies geschah durch die Kirchenvisitationen von 1585 und 1600. Für diese Visitationen war ein vom Salzburger Erzbischof vorberatenes und durch den berühmten Sekkauer Bischof M. Brenner in den Einzelheiten aufgezeichnetes Programm gegeben. Der Passus: „an adsit confessionale“ macht kenntlich, dass sich der Visitator auch für die Beistellung dieses Erfordernisses verwenden werde. In den Tagen vom 6. bis 8. April 1600 insbesonders vertrieben die Kommissäre der Regierung, von Bewaffneten begleitet, die lutherischen Prädikanten von den Kirchen Murau, St. Georgen, St. Lorenzen und St. Cäzilia (beiden Filialen), gleichwie von den übrigen Pfarrorten des oberen Murtales und setzten katholische Seelsorger ein. Darnach muß nun durch einen der letzteren der Beichtstuhl zu St. Lorenzen bestellt worden sein. Sein Datum 1607 stimmt mit der Zeit einer weiteren allgemeinen Visitation des Landes zusammen, bei deren Verlauf er wohl schon fertig stand. Immerhin ist eine Kundgebung des Bischofes vom selben Jahre, in einem Briefe an den Stadtpfarrer von Pettau gegeben, in dieser Angelegenheit von nicht geringem Belang. M. Brenner schrieb letzterem als seinem Archidiakonats-Kommissär unter dem 16. August 1607:

„Ehrwürdiger sonderslieber Herr Pfarrer! Es sind erhebliche Ursachen, warum die Pfarrer nicht in den Sakristeien oder hinter den Altären oder sonst in locis separatis, sondern öffentlich in ipsis templis beichthören sollen. Deshalb ist unser Befehl, wollet allenthalben den Pfarrern . . . auftragen, daß sie confessionalia more Romano . . . zurichten . . .“ Nun, wie man sieht, war in dem Einrichtungsstück der St. Lorenzenfiliale mindestens ein guter Anfang gemacht, römischer Sitte und römischer Verordnung zu entsprechen. Die Jesuiten, seit 1571 in der Landeshauptstadt Graz ansäßig, wobei sie im obersteirischen Judenburg 1658, in Leoben 1660 Kollegien und Kirchen errichten konnten, säumten nicht, römischer Sitte Bahn zu brechen, und exemplarisch schöne Beichtstuhlanlagen, wie sie von ihnen unsere Domkirche besitzt, zeigten fortan jedermann, was hierin anzustreben und zu erreichen war.

Graz. Johannes Graus.

*) Sämtliche Daten sind dem trefflichen Buche des h. Fürstbischofs Dr. Leopold Schuster über Martin Brenner (Graz b Meyerhoff 1898) entnommen.

Die gravierten Metallschüsseln des XII. und XIII. Jahrhunderts.

(Mit 9 Abbildungen.)

III. (Schluß).



Eine dritte Gruppe von Schüsseln ist bloß mit einfachen ornamentalen Gravierungen versehen. Zu ihr gehören zwei zusammen mit den früher genannten in Gent gefundene Schüsseln und die Bruchstücke einer dritten. Die eine ist in Messing getrieben und mit vielstrahligen Sonnen primitiv verziert, die beiden anderen bestehen aus Kupfer und zeigen Vogelgestalten in Kreisumrahmung.[34]) Ferner die dritte der in Lübeck gefundenen Schüsseln (Abb. 8), am Rande mit vier Sirenen geschmückt.[35]) Aus dem Besitze von Ancona in Mailand ist angeblich eine Schüssel mit Pflanzenornament und greifenartigen Vögeln zu einem Kunsthändler in Mailand gekommen.[36])

Eine vierte Gruppe zeichnet sich durch größeren Reichtum der Komposition und im ganzen durch bessere Zeichnung aus. Das Ornament tritt hinter dem Figürlichen zurück, das nicht, wie bei der ersten Gruppe, im Schema der Rose vereinigt wird, sondern in friesartigem, nur durch Säulen unterbrochenem Zuge den breiten Rand füllt. Dienten den einen frühromanische Kelchpatenen zu Vorbildern, so weisen die anderen auf die spätrömischen Gläser mit Gravierungen zurück, welche im Rheinland, besonders in kölnischen Werkstätten des IV. und V. Jahrh. hergestellt wurden. Das bedeutendste Stück ist die bekannte Schale, welche bei St. Ursula in Köln gefunden, aus der Sammlung Herstatt ins Britische Museum kam und um ein Mittelbild reich in Gold und Email gemalte Szenen zeigt.[37]) Die Zeichnung ist mit dem Grabstichel vorgerissen. Einfach gravierte Glasschalen wurden auch anderwärts gefunden, wie die Schale aus Podgoritza in der Herzegowina, in der Sammlung Basilewski in Petersburg. Man sieht auf ihr in der Mitte das Opfer Abrahams, am Rande in zusammenhängender Reihe Szenen aus der heiligen Geschichte. Auch diese Stücke waren ursprünglich mit Farben verziert, teils vollständig koloriert, teils nur in den Umrissen nielloartig behandelt. Wahrscheinlich ahmten, wie ich schon vorhin bemerkte, die mittelalterlichen Metallarbeiter ihre römischen Vorbilder auch in der farbigen Behandlung nach. Den Übergang bildete der fränkisch-alemannische Furchenschmelz. — In Form und Größe unterscheiden sich die Stücke dieser Gruppe kaum von denen der ersten. Vergoldung ist auch bei ihnen festgestellt. Die Herstellungszeit geht von der ersten Hälfte des XII., bis in den Anfang des XIII. Jahrh. hinein.



Abb. 7.

Die älteste und künstlerisch bedeutendste aller dieser Arbeiten ist die Schüssel mit Darstellungen aus der Ursula-Legende im Museum zu Aachen.[38]) Sie wurde daselbst gefunden, kam dann nach Paris zu Spitzer und von dort nach Aachen zurück zu Dr. P. Wings, der sie dem Museum schenkte. Der Boden hat einen leichten, auf der Drehscheibe profilierten Eindruck. Die Szenen am Rande sind nur durch Säulen mit umgewickelten Tüchern getrennt, ähnlich der Xantener und den folgenden Schüsseln. Es ist dies ein der antiken Kunst entlehntes Motiv und hat neben seiner Aufgabe als Hilfemittel der Komposition zugleich die Bedeutung als Symbol eines geschlossenen Raumes. Die dargestellten Gebäude, Trachten und Bewaffnung deuten auf die erste Hälfte des XII. Jahrh.

Nahe steht ihr die Schüssel mit der Geschichte des barmherzigen Samariters im

---

34) Bethune a. a. O.

35) Grempler a. a. O.

36) Ders. a. a. O.

37) Düntzer im »Bonner Jahrb.« H. XLII, S. 168, Tafel 5. — Aus'm Weerth, ebenda, XXXVI, 128 f. — Kraus, »Roma sotteranea« 2, 331.

38) Aldenkirchen a. a. O.

Provinzialmuseum von Trier[39]) Die Mitte, jetzt anscheinend leer, dürfte ursprünglich auch graviert gewesen sein. Die Randszenen sind durch Umschriften medaillonförmig eingefaßt und außerdem durch romanische Säulen mit umwickelten Tüchern getrennt. Figuren, besonders aber Gebäude, haben stilistisch mit denen der Ursulaschüssel viel Ähnlichkeit. Daß die Bäume sehr altertümlichen Charakter haben und das runde Є in den Inschriften fehlt, gestattet an sich noch nicht den Schluß auf eine frühere Entstehung. Archaistischen Pflanzenschmuck habe ich ja auch bei der ersten Gruppe festgestellt. Beide Stücke dürften vielmehr gleichzeitig und aus derselben Werkstätte hervorgegangen sein.

Eine Schüssel mit der Geschichte des Samson wurde bei einer Bäuerin im Zillertale gefunden und 1886 in die Sammlung Scheffler nach Wien gebracht.[40]) Die einzelnen Szenen sind mit Umschriften eingefaßt und durch Säulen getrennt. Über diesen aber befinden sich Tiergestalten wie auf der Xantener Schüssel und dem Bruchstücke aus Weidehnen im Prussia-Museum zu Königsberg. Am Rande Grasbüschel unter kleinen Rundbogen. Diese Einzelheiten wie die Technik deuten gleichfalls auf den Ursprung um die Mitte des XII. Jahrh.

In demselben Jahre, 1886, erwarb die Nationalbibliothek in Paris eine Schüssel mit Szenen aus dem Leben des Achilles.[41]) Die Gruppen am Rande sind durch Säulen, wie an den früher genannten, getrennt. Tracht und Bewaffnung entsprechen der Mitte des XII. Jahrh. Stilistisch stimmt die Gravierung mit den anderen ganz überein, so daß der gleiche Ursprung nicht zweifelhaft ist.

In dieselbe Kategorie gehört eine Schüssel unbekannter Herkunft im Historischen Museum zu Frankfurt a. M., deren stark abgeriebene Gravierungen sechs Szenen aus dem Leben der Myrrha, der Mutter des Adonis, erkennen lassen.[42]) Auch sie sind von halbkreisförmigen Legenden umgeben und durch dicke Rundpfeiler getrennt, die jedoch nicht mit Tüchern umwickelt sind. Zwei Szenen sind mit Architekturen bekrönt, in welchen man, ebenso wie in den Figuren, dieselbe flotte Hand, wie an der Pariser und Trierer Schüssel erkennen möchte. Für die nähere Fixierung des Entstehungsortes sind die über den Kapitälen angebrachten Rosetten von Wichtigkeit, welche durch Rippen von je drei Parallelstrichen und kleine übereinander gestellte Bogen gegliedert sind. Ebenso charakteristisch sind die kleinen, aus drei lanzettförmigen Blättchen bestehenden Eckfüllungen. Das Material ist Messing (ca. 20 % Zink).

Vor elf Jahren war in Aachen an derselben Stelle und unter denselben Umständen wie die zu Anfang dieses Aufsatzes beschriebene Schüssel eine andere entdeckt worden, die aus Bronze — Kupfer mit reichlichem Zinnzusatz, also sogen. Tombak[43]) — besteht. Sie zeigt in der Mitte einen sechsspitzigen Stern, rings um zwei Paare von Rittern, die im Zweikampfe die Schwerter schwingen. (Abb. 9.) Sie tragen Topfhelme und langen hemdartigen Kettenpanzer, unter diesem einen anderen, welcher tricotartig den Kopf, mit Ausnahme von Augen und Nase, sowie die Beine verhüllt. Die Schilde sind oval, unten zugespitzt und vorn mit einem spitz zulaufenden Buckel versehen. Die Schwerter haben eine kurze Parierstange, einen großen Rundknopf am Ende des Griffes und sehr breite, gegen das Ende sich verschmälernde Klingen. Neben den Rittern steht ein *A*, in einem Fall zu beiden Seiten der Figur. Seine Bedeutung ist unklar. Zwischen den Rittern sieht man ein schmetterlingartiges Ornament, darunter Strichelungen verschiedener Art, Andeutung von Graswuchs und welligem Boden. Am äußeren Rande sind Grasbüschel graviert. Das Hauptmotiv der Darstellung, die kämpfenden Ritter und das Schmetterlingornament, sind bis jetzt vereinzelt, denn die Kampfszenen auf der Gubener, die Ornamente der Prenzlauer und ähnlicher Schüsseln sind anderer Art. Trotz der Naivität der Zeichnung ist auf die Einzelheiten der Kettenpanzer, welche mittels einer mehrzackigen Punze leicht eingeschlagen sind, große Sorgfalt verwendet. Im Eifer der Arbeit hat der

---

[39]) Aldenkirchen a. a. O. — F. Hettner, »Bonner Jahrb.« LXIX, 28.

[40]) Frimmel, »Jahrb. d. k. k. Zentral-Kommission« XII, 15 f.

[41]) Prou in der »Gazette archéol.« XI (1886), 38 f., Tafel 5.

[42]) Schnütgen in der »Zeitschrift für christl. Kunst« X, S. 250.

[43]) Nach der Analyse von H. Steenaerts jr. in Aachen.

Graveur sogar die Topfhelme mit Punzierung versehen. Die Tracht und Bewaffnung der Ritter weist etwa auf die Mitte des XII. Jahrh. Das gut erhaltene Exemplar ist im Besitze von Sanitätsrat Dr. Karl Schumacher II in Aachen.

Vereinzelt findet man zur Dekoration einer Schüssel gravierte Plättchen aus Bronzeblech verwendet und zwar auf einem Stücke aus Krassow bei Wismar, im Museum zu Schwerin. Die vier Plättchen, einfach rechteckig, zeigen den hl. Petrus und wechseln, die Diagonalen markierend, mit gegitterten Runden ab. Die Gravierung des Mittelfeldes ist nicht mehr kenntlich.[44])

Die einzelnen Gruppen in der insgesamt jetzt über 70 bekannte Exemplare umfassenden Reihe enthalten viele gemeinsame Merkmale, die zur Annahme eines gemeinsamen Ursprunges nötigen. Von Form, Größe, Technik und Material der Schüsseln gilt das oben gesagte auch im allgemeinen. In der Komposition des Bilderschmuckes, dem Stil der Zeichnung, der Anordnung der Gruppen, ihrer Umrahmung durch Schrift, ihrer Trennung durch romanische, mit Tüchern umwundene Säulen stehen sich die Exemplare der vierten Gruppe ebenso nahe, wie durch die Behandlung der Trachten, der Waffen, der Architekturen. Aber es leiten auch allerlei verbindende Elemente von dieser ältesten und besten Art zu den jüngern und weniger sorgfältig behandelten Arbeiten über. So ist der Charakter der Schrift im wesentlichen überall derselbe. Zwischen den Schüsseln mit zyklischen Darstellungen und denen mit Tugenden und Sünden vermittelt das Xantener Exemplar durch seine Personifikation der sieben Gaben des hl. Geistes in ganzen Figuren, seine Umschriften, Tiergestalten und Pflanzenbildungen, in manchen Beziehungen auch die Schüssel von Guben und das Bruchstück von Weidehnen. Sehr deutlich ist der Zusammenhang der Schüsseln mit Tugenden und Lastern mit der weitverzweigten Gruppe der Flügelgestalten. Er spricht sich in einzelnen Fällen durch die Inschrift, in anderen durch das Festhalten am Rosenschema, durch die Gemeinsamkeit der Ornamentik (Strickreif, Grasbüschel, fächerförmige Blüten, punzierter Rand) und durch die Stilisierung der Brustbilder aus. Dazu tritt der Umstand, daß sehr häufig, namentlich im Norden und Osten, Schüsseln, die verschiedenen der genannten Dekorationsgruppen angehören, an einem Orte zusammengefunden werden, also im Alter nicht weit auseinandergehen können.



Abb. 8.

Über die Entstehungszeit herrscht im allgemeinen Übereinstimmung, weil der Stil der Zeichnung, die Aufschriften, Trachten, sowie die Fundumstände in den meisten Fällen eine deutliche Sprache sprechen. Auch über die Herkunft gehen die Ansichten nicht sehr auseinander, wenn man auch nur ganz allgemein Westdeutschland als die Heimat der gravierten Schüsseln romanischen Stiles zu bezeichnen wagt, wozu gewisse äußere Umstände, wie die Besiedlung von Guben durch Leute vom Niederrhein, die Niederlassung von Augustiner-Chorherren aus Flandern im Kloster von Zobten beigetragen haben. Beltz schließt mit Recht aus der „Massenhaftigkeit" und Gleichartigkeit der Funde (Schüsseln mit Flügelgestalten) auf einen und denselben Ort der Herstellung. Er schwankt wegen der Ähnlichkeit der Schweriner und verwandter Schüsseln mit der Bernwardtpatene zwischen Hildesheim und den Niederlanden, insbesondere der Schule von Dinant.[45]) Worin die Ähnlichkeit besteht, habe ich oben näher ausgeführt. Aber die Bernwardspatene

[44]) Schlie, »Kunstdenkm. von Mecklenburg-Schwerin« II (1898). — Eine Pause verdanke ich Herrn Georg Humann.

[45]) »Berichte des Vereines für mecklenb. Gesch. und Altertumskunde« I, 1895.

ist kein vereinzelter Typus, ihre Verzierungsart ist vielmehr auch auf anderen frühromanischen Patenen zu finden. Dazu kommt, daß Hildesheim im XII. Jahrh. nicht mehr, wie im vorangegangenen, die einzige Pflegestätte des Erzgusses und der Metallarbeit im Westen Deutschlands war, vielmehr seine Bedeutung in dieser Zeit wieder eingebüßt hatte. Andererseits weist Béthune[46]) die den Schüsseln zugemutete Ehre flandrischen Ursprunges zurück und zwar mit der Begründung, daß ihre Gravierungen im Vergleiche zu anderen französischen (?) Arbeiten zu wenig schön seien. Er hält die Genter Schüsseln für deutschen Import.[47]) „Dinanderie" ist ihm, wie so vielen anderen, ein Sammelname für allerlei kleines Metallgerät, gegossenes und getriebenes, aus Bronze, Kupfer und Messing, welches vom XI. bis tief ins XV. Jahrh. und weiter in die Renaissancezeit hinein in den Niederlanden, Frankreich und Deutschland gemacht wurde. Strenge genommen sind die Dinanderien aber auf das Maastal mit Einschluß von Lüttich zu beschränken, allenfalls kann noch das früher zur Lütticher Diözese gehörige Aachen hinzugerechnet werden. Hier haben reiche Galmeilager von alters her zu einer Mischung von Kupfer mit Zink Veranlassung gegeben, welche früher einfach Kupfer, allenfalls zum Unterschiede vom reinen Rotkupfer auch Gelbkupfer genannt wurde und jetzt Messing heißt. Noch in der Frührenaissance wurde diese Legierung in den Werkstätten des Maastales mehr zum Gusse als zum Treiben benutzt. Die großen getriebenen Messingbecken, die sogen. Taufschüsseln, stammen aus dem Ende des XV. und aus dem XVI. Jahrh. her.[48]) Natürlich haben die Dinandiers aber auch schon früher in Messing getrieben und es wird kaum einem Zweifel unterliegen, daß sie in Messing nicht nur Grabplatten, sondern auch kleinere Stücke graviert haben. Ebenso werden in Frankreich gravierte Metallschüsseln hergestellt worden sein, wenn auch die zahlreichen, weitverbreiteten Schüsseln mit Grubenschmelz aus Limoges und anderen Orten die eigentliche nationale Technik darstellen. So wurde z. B. 1387 nach Angabe eines königlichen Rechnungbuches eine gravierte Kupferschüssel als Waschbecken für die Königin bei Jehan Bazille bestellt.[49]) Die kirchlichen Schatzverzeichnisse des Mittelalters erwähnen derartige Arbeiten nur selten, da sie sich im allgemeinen auf Gegenstände von großem materiellen Werte, aus Edelmetall, Elfenbein und auf solche mit Edelstein und Emailschmuck beschränken.

Während an der Maas der Messingguß blühte, hatten Köln und Aachen schon im XII. Jahrh. eine sehr entwickelte Kupferschlägerei im Anschlusse an den großartigen Aufschwung der Goldschmiedekunst aufzuweisen. In den Werkstätten von Goldschmieden — nicht immer gerade vom Meister selbst und seinen tüchtigsten Gehilfen — wurden unsere Schüsseln hergestellt. Gewöhnlich waren ja im Mittelalter in einem Betriebe der Erzguß, das Treiben in Edelmetall, in Kupfer und Eisen, manchmal auch die Kunst des Waffenschmiedens und Münzenprägens, bezw. Stempelschneidens, vereinigt. Die Vereinigung von Goldarbeit und Kupferschlägerei ergab sich von selbst, da der größere Teil der kirchlichen Prachtgeräte aus Kupfer hergestellt und vergoldet war. Auch unsere Schüsseln fallen in die Kategorie des Goldschmiedewerkes, da sie mehr oder minder stark vergoldet waren. Bei einem Stücke kann der Kölner Ursprung kaum zweifelhaft sein, bei der Ursulaschüssel des Aachener Museums. Sie ist der Schutzheiligen der Stadt geweiht, deren Legende auf ihr die erste und älteste bildliche Darstellung findet. Zu Ende des XI. und im Anfange des XII. Jahrh. begann sie in der Form der »regnante Domine«, welche für das ganze Mittelalter maßgebend wurde, volkstümlich zu werden. Ihr Verfasser ist jedenfalls ein Kölner Geistlicher[50]). Es ist auch kein Zufall, daß die älteste auf uns gekommene Schüssel dieser Art sowohl in der äußeren Form, wie in der Anordnung des Bilderschmuckes mit jener präch-

[46]) »Revue de l'art chrétien« IV, 318f.

[47]) Das erinnert an die früher im Bargello zu Florenz und anderen italienischen Sammlungen übliche Methode, kungewerbliche Arbeiten zu klassifizieren: Die Sachen ersten Ranges sind italienisch, die zweiten französisch, die übrigen deutsch. Dasselbe einfache und praktische Einteilungsprinzip haben mutatis mutandis, namentlich in der Literatur, bis in die neuere Zeit hinein die Franzosen angewendet.

[48]) Sie sind übrigens nicht nur an der Maas, in Lüttich und Aachen, sondern auch in Nord- und Süddeutschland (Hamburg, Nürnberg) angefertigt worden.

[49]) Bethune a. a. O., S. 453.

tigen emaillierten Glaspatene übereinstimmt, die im römisch-christlichen Grabfelde bei St. Ursula in Köln gefunden wurde und in diesem Vororte der gallisch-römischen Glasindustrie im IV. Jahrh. entstanden ist.

Neben Köln kommt Aachen als Herstellungsort der gravierten Metallschüsseln in Betracht. Aachen, dessen Kunst im allgemeinen in engerer Verbindung mit jener der Maasgegenden, als mit jener des Niederrheines stand, hat im XII. Jahrh. zur Zeit der größten Blüte der mittelalterlichen Goldschmiedekunst, mit Köln sehr rege Beziehungen unterhalten, die wohl in der Berufung von Kölner Meistern zu den Arbeiten an den Reliquienschreinen des Münsters und zu anderen, kleineren Aufträgen ihre Erklärung finden. Aus dieser Zeit stammt ein Stück, welches in ähnlicher Weise wie die früher erwähnte Bernwards-Patene des Welfenschatzes auf die Entwicklung unseres Kunstzweiges von Einfluß geworden sein dürfte, die Cappenberger Schale des großherzoglichen Familienmuseums in Weimar.[51]) Sie ist aus Silber getrieben, am äußeren Rande mit einem gravierten gedrehten Strickkreise, auf dem Grunde mit einer ebenfalls gravierten Taufszene (immersio) verziert, nach den Beischriften die Taufe Kaiser Friedrich I. Barbarossa darstellend. Obwohl sie sich ehemals in der Kirche zu Cappenberg befand, gilt doch ihr Aachener Ursprung als sicher. Der Tauftag Friedrich Barbarossas ist ebenso unbekannt, wie sein Geburtsjahr, doch schätzt M. Rosenberg die Entstehungszeit der Schüssel mit guten Gründen auf die Jahre zwischen 1152 und 71. Um 1165 dürfte Wibert den Kronleuchter des Münsters vollendet haben. Vielleicht ist er auch als Meister der Cappenberger Schale anzusehen, deren Gravierungen eine große Verwandtschaft mit den Niellen an den Laternen des Kronleuchters zeigen. Wie dem auch sei, jedenfalls sprechen die Funde von Aachen dafür, daß auch eine dortige Werkstätte neben Köln an der eigenartigen Industrie beteiligt war. Während die besseren, im XII. Jahrh. entstandenen Stücke auch auf einen verhältnismäßig kleinen Fundkreis beschränkt sind, — soweit sie nicht der Kunsthandel in größere Fernen verschlagen hat — sorgte für die Verbreitung der fabrikmäßig hergestellten Massenartikel des XIII. Jahrh. die mächtig aufblühende Hansa. So erklären sich die Funde in Lübeck, dem Haupte des großen Handelsbundes, in der Themse, in Skandinavien, an den Küsten der Ostsee, im Herzen von Rußland, in der alten Hauptstadt Mährens, fast an allen Etappenstraßen der Hansa. Ich möchte deshalb als Gesamtbezeichnung dieser Klasse von Geräten den Namen Hansaschüsseln vorschlagen.



Abb. 9.

Ungewiß ist, wozu die Schüsseln gebraucht wurden, religiöse Darstellungen wechseln auf ihnen mit profanen, aber keine gibt eine sichere Handhabe für die Zweckbestimmung. Bei vielen bleibt es sogar zweifelhaft, ob sie überhaupt religiösen und nicht vielleicht profanen Charakters sind. Man muß ja in Betracht ziehen, daß die Religion das gesamte geistige Leben beherrschte und demnach selbst zur Verzierung des Hausrates die Motive meist der Bibel und Heiligen-Legende entnommen wurden, andererseits nahm aber die Kirche auch wenig Anstoß an profanen Stoffen bei der Ausstattung von Kirchengerät. Zudem wurden ja oft auch wertvollere Stücke des Hausrates mit weltlichen Darstellungen nachträglich in Kirchen gestiftet. Auch aus den Fundorten ergibt sich nichts Sicheres über

[50]) Klinckenberg im »Bonner Jahrb.« Heft 93. — Eine gute Kopie der Aachener Schüssel wurde 1902 von H. Steenaerts jr. für die Ursulakirche in Köln hergestellt.

[51]) M. Rosenberg in der »Zeitschr. für christl. Kunst« III, S. 366 f. — Ders., Großh. Silberschatz im Schlosse zu Weimar 1891.

die Gebrauchsart der Schüsseln. An der Stelle oder in der Nähe von Kirchen und Klöstern wurden nur wenige gefunden — die beiden Aachener Exemplare jüngeren Datums, die von Gent, Zobten und Lund. Ob die Xantener Schüssel von Anfang an sich im Besitze der Victorskirche befand oder erst später in sie gekommen ist, bleibt ungewiß. Der weitaus größte Teil, darunter alle Schüsseln mit Flügelgestalten, stammt aus Gräbern, Wohnhäusern und Befestigungsanlagen, hat sich also in Privatbesitz befunden. Wahrscheinlich sind sie zu verschiedenen Zwecken benutzt worden, sowohl zu religiösen, wie zu profanen. Gewöhnliches Gebrauchsgerät waren aber selbst die ganz flüchtig gravierten Stücke wenigstens zu Anfang keinesfalls, dagegen spricht entschieden die Vergoldung, die allen den Charakter des Luxusgerätes gibt. Einige dienten bei der Händewaschung des Priesters vor und während des Meßopfers, die bereits im Jahre 347 vorgeschrieben wurde.[52]) Der „liber pontificalis", das älteste Verzeichnis liturgischer Geräte, nennt die hierbei gebrauchten Schüsseln (pelves, ciphi). Gewöhnlich ist es nur eine, die vom Ministranten unter die Hände des Priesters gehalten wird, um das aus dem Aquamanile gegossene Wasser aufzufangen. Die gewöhnliche Form dieses Gießgefäßes war die der Kanne, später kamen Phantasieformen, namentlich durch die Dinandiers hinzu. Oft verwandte man zwei gleichartige Becken (bicavia, gemelli), das eine zum Ausgießen, das andere zum Auffangen des Wassers, wobei manchmal das erstere mit einem kleinen Ausgusse in Form eines Löwen- oder Drachenkopfes, auch in Form eines Schnabels versehen wurde. Einfache Waschbecken dieser Art werden im Gitter zu Halberstadt, in der Schloßkirche zu Hannover u. a. verwahrt.[53]) Auch an Höfen und bei Vornehmen wurden solche Metallbecken bei der Tafel zum Waschen der Hände benutzt. Viollet le Duc beschreibt eingehend die dabei übliche, umständliche Zeremonie. Ein kirchliches Gerät, vielleicht ein Taufbecken wie die Cappenberger Schale, haben wir in der Schüssel von Xanten zu sehen. Paarweise wurden gravierte Schüsseln öfter gefunden, so in Gent, Worms, Olmütz, am Zobten, zu Pöddels in Esthland. Sie können als Waschbecken des Priesters oder als solche bei privaten Festmählern benutzt worden sein; ebenso einzelne Schüsseln in Verbindung mit einem Aquamanile. Feith[54]) glaubt für die Groninger Schüssel und alle gleichartigen Stücke die Bezeichnung „lavacrum" gefunden zu haben und zwar in einer Lebensbeschreibung des Abtes Eggerdus (1268—87) von der Abtei Aduard in der Nähe von Groningen. Die betreffende Stelle lautet: „Fecit praeterea fundi lavacrum aeneum ante refectorium, in quo fratres manus abluerent, antequam altarem vel mensam accederent." Hier ist sicher keine Schüssel gemeint, sondern ein größeres in Bronze gegossenes Wasserbecken, das in einem Raume vor dem Refektorium entweder freistand oder in die Wand eingelassen war.

Viel Wahrscheinlichkeit hat auch der Gebrauch der Schüsseln bei den sog. Eulogien für sich. In den ersten Jahrhunderten des Christentumes waren große, schüsselartige Patenen (patenae ministeriales) zur Spendung des Altarssakramentes an die Gläubigen nötig gewesen, weil die Kommunion der ganzen Gemeinde tatsächlich eine gemeinsame war und die Brode bedeutend größer gemacht wurden als die späteren Hostien. Vom IX. Jahrh. ab änderte sich dies und patenae ministeriales wurden nicht mehr zur Kommunion verwendet. Man behielt sie aber zum Einsammeln und zum Verteilen der Brode bei, welche die Gläubigen vom Priester segnen (nicht weihen) ließen und aus der Kirche nach Hause mitnahmen. Diese gesegneten Brode nannte man im Gegensatze zu den geweihten der Eucharistie die Eulogien. Die Segnung erfolgte beim Offertorium oder nach dem Meßopfer, später auch bei anderen Gelegenheiten, selbst außerhalb der Kirche, durch priesterliches Gebet. Man ließ nicht nur Brode, sondern auch Obst und andere Speisen segnen, machte sie sich gegenseitig zum Geschenke und verzehrte sie mit Andacht, als teilweisen Ersatz des geweihten Brodes. Als besondere Vergünstigung wurden Eulogien auch Mönchen während ihrer Mahlzeit im Refektorium gestattet.[55]) Zu ihrer Aufnahme

[52]) Lebrun, »éxplication des cérémonies de la messe« II, 344.

[53]) Viollet-le-Duc, »mobilier s. bassin«. — Kraus, »Gesch. der christl. Kunst«.

[54]) »Bonner Jahrb.« XCIV, 143 f.

[55]) Kraus, R. Enzykl. s. Eulogien und Patene.

waren Schüsseln mit der Darstellung von Tugenden und Sünden besonders geeignet, welche in diesem Falle nicht ohne symbolische Bedeutung zu sein scheint. Die Mittelfigur mit den beiden Broden in Händen, oder die eine geistige Speise des Christen andeutenden heiligen Bücher, die runden, brotförmigen Einfassungen der Namen von Tugenden und Sünden weisen auf den vom Priester gesegneten Inhalt der Schüssel hin. Von Wichtigkeit ist für diese Erklärung auch der Umstand, daß zur Verzierung ein Motiv gewählt ist, das sich auch auf Kelchpatenen findet und jedenfalls einen geistigen Zusammenhang zwischen beiden Gerätarten ausdrückt. Vielleicht hat sich in dieser Verzierung der Eulogienschüsseln eine Erinnerung an jene der großen, außer Gebrauch gekommenen Kommunionschüsseln, der patenae ministeriales, erhalten. Da sie nach der Segnung ihres Inhaltes durch den Priester aus der Kirche wieder nach Hause gebracht worden waren, konnte man sie häufig im Schutte alter Wohnstätten auffinden. Daß man ihnen einen gewissen sakralen Charakter beimaß, geht daraus hervor, daß sie so häufig, besonders in den Ostseeprovinzen, als Totenbeigaben benutzt wurden. Vielleicht gab man den Toten darin Eulogien, gesegnete Speisen, als Wegzehrung in die Ewigkeit mit.

Die von Aldenkirchen versuchte Deutung als patenae chrismales, Schüsseln zum Gebrauche des hl. Öles, hat keinen Anklang gefunden.[56]) Dagegen ist eine reine dekorative Verwendung einzelner Stücke durchaus nicht ausgeschlossen. Vergoldet und farbig verziert, auf der Kredenz zur Schau gestellt, konnten sie auch auf die Entfernung hin als Schmuck der Wohnung gelten. In späteren Zeiten, wenn die Vergoldung abgenutzt, die nicht eingebrannten Farben abgefallen waren, mögen die unscheinbar gewordenen Schüsseln wohl auch zu niedrigen Dienstleistungen im Haushalte degradiert worden sein.

Godesberg. Anton C. Kisa.

[56]) »Bonner Jahrb.« LXXV, 54 f.

Bücherschau.

Der Reihengräberfund von Gammertingen. Auf höchsten Befehl Seiner Königlichen Hoheit des Fürsten von Hohenzollern beschrieben von J. W. Gröbbels, Direktor des Fürstlich-Hohenzollernschen Museums. Mit 21 Tafeln und 27 Textillustrationen. Verlag von Piloty & Loehle in München 1905.

In dem Oberamtsstädtchen Gammertingen, nördvon Sigmaringen, wurden zuerst 1884, dann 1886 und 1901, namentlich aber vom 12. Dezember 1902 bis 7. März 1903 etwa 260 alemannische Reihengräber aufgedeckt, die, obwohl Spuren früherer Beraubung zeigend, reiche, bald in das Sigmaringer Hofmuseum überführte Ausbeute lieferten. — Sie besteht vornehmlich in einem Helm mit Ringpanzer, die das Hauptgrab ergab, in Goldfibel und sonstigem Schmuck, der dem Mädchengrab entnommen wurde, und in zahlreichen (über 130) Gegenständen kriegerischen und bürgerlichen Gebrauches, wie Spathen und Speereisen — Zierscheiben, Spangen und Kreuzen — Schalen und Kämmen usw. — Diesen, des Helmes wegen überaus kostbaren Fund, unterzieht sofort Prof. Gröbbels einer gründlichen Untersuchung, die sich vornehmlich auf den Helm bezieht, dem an der Hand sorgfältigster, auch farbiger Abbildungen eine große glänzende Monographie im größten Folioformat gewidmet wird; der Vergleich mit den 8 andern, ebenfalls abgebildeten ähnlichen Helmen, von denen 6 auch seit 1896 gefunden sind, verleiht der Studie hinsichtlich ihrer Ergebnisse, einen besonderen Wert, da sie, wenn auch nicht ethnologisch, so doch chronologisch wohl als definitiv bezeichnet werden dürfen.

Die Beschreibung beginnt mit dem Fundbericht, der alle, für die Beurteilung irgendwie verwertbaren Momente hervorhebt. — An ihn lehnt sich sofort die detaillierteste Prüfung des Helmes, der in einer Beckenhaube konischer Form mit zwei Wangenklappen besteht; diese wie die 6 Spangen sind in Kupfer getrieben, letztere wie der Stirnreif mit Goldblech überzogen. Der Reif ist in gestanzter (also wohl gepreßter oder gedrückter) Technik mit zierlichen Ornamenten geschmückt, die in Maske mit flankierenden Löwen (einem ursprünglich orientalischen Motiv) und in pickenden Vögeln bestehen; die 6 Spangen sind in Punziermanier mit Rosetten, Auerstier, Elch, Vögeln geschmückt. Die Vermutungen, die der Verfasser an diesen Schmuck hinsichtlich des deutschen Ursprungs knüpfen möchte, haben nur den Wert von Kombinationen. — Die Prüfung der acht ähnlichen Helme zu Petersburg von Vézeronce (zu Grenoble), von Giulnianova (zu Berlin), von Gültlingen (zu Stuttgart), 2 von Vid (zu Wien), von Baldenheim (zu Stuttgart), von Châlons-sur-Saone (zu Berlin), mit Ausnahme des ersten an den Originalen, liefert eine Menge von Analogien, die auf diese merkwürdige, bisher noch so wenig studierte Gruppe, namentlich in technischer und ikonographischer Beziehung manches Licht

werfen. — In geschickter Verwertung dieser und mancher anderer Gesichtspunkte, gelangt der Verfasser zu dem Ergebnis, daß der Helm dem Ende des VI. Jahrh. angehört, als das künstlerische Erzeugnis einer ravennatischen, eher noch einer gallischen Werkstätte, die auf die Verwendung der ihr noch frischern christlichen Zeichen und Symbole einen besonderen Wert gelegt habe.

Dem Panzerhemde und seiner eigenartigen Technik wird ein besonderes Kapitel gewidmet, ebenso dem gleichfalls abgebildeten Schädel, der auf ein Alter von 55 Jahren hinweist, den vornehmen Stand und die kriegerische Stimmung des alemannischen Dorfhäuptlings bestätigend, dessen Tochter wahrscheinlich in dem benachbarten, ebenfalls vornehm ausgestatteten Mädchengrabe beigesetzt sei. — Den Schluß bildet ein beschreibendes Verzeichnis der in dem Hauptgrabe außerdem gefundenen 28, der in dem Mädchengrabe enthaltenen 5 Gegenstände, der mehr als 100 Nummern umfassenden sonstigen Beigaben, die sämtlich in Sigmaringen aufbewahrt werden.

Für die glänzende Publikation verdient neben dem Verfasser auch der hochselige Fürst verbindlichsten Dank, zumal sie einem Gegenstande gewidmet ist, zu dem voraussichtlich weitere Seitenstücke sich ergeben werden, mit ernsten Aufforderungen zu sorgsamster Prüfung: Vestigia terrent! Schnütgen.

Der Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie liefert in seinem fasc. VII (Amulettes—Anges) noch mancherlei Beiträge, lateinische und griechische, zum Artikel Amulettes; beschäftigt sich mit den Anacréontiques, den Versmaßen und Tonarten, den Anadoque, also den verschiedenen Patenschaften, der Anamnèse, also der Commemoratio, der Epiklese in der hl Messe, die in den letzten Jahrzehnten auch die deutschen Liturgiker mannigfach zu Untersuchungen angeregt hat. — Von Ananie et Saphire werden zwei alte Darstellungen gebracht, über Anaphore, der Aufopferungsart der eucharistischen Gestalten in der griechischen und römischen Kirche, eingehende Erörterungen (von Cabrol), über Anastasie, die Heilige und ihre Kirche in Rom Untersuchungen (von Kirsch). Über Anathème, ihre Handhabung, Inschriften belehrt Michel, über Anatomie sehr eingehend Leclercq, an der Hand zahlreicher Abbildungen, die sie wie in der technischen Praxis, so in der monumentalen Darstellung usw. zeigen; derselbe über die Bedeutung der Ancilla Dei, über Ancône, seine alte, an Inschriften und Denkmälern reiche Kirche, über Ancre, seinen Ursprung, seine Typen, seine vielfache Verbreitung, über Ane, seine verleumderische Anwendung auf die Christen, seine Rolle im Leben Jesu. — Den Angélus, seine Entwickelung erörtert Henry. — Über Anges, ihre Ordnungen, Aufgaben, Darstellungen beginnt ein sehr reich illustrierter Artikel zu informieren. — Eine unglaubliche Fülle von Forschungsergebnissen ist dank der sorgfältigsten Literaturbenutzung, dank der eigenen Entdeckungen und Zusammenstellungen, auch in diesem Hefte niedergelegt. S.

Liturgische Gefäße und Geräte in neuen Kunstformen. Von Prof. J. K. v. Grienberger. Schroll & Co. in Wien. II. Lieferung. (Preis 20 Mk.)

Das hier im laufenden Jahrgange Sp. 224 besprochene Werk hat durch die ebenfalls 15 Tafeln umfassende II. Lieferung seinen Abschluß erhalten, so daß es aus 30 Tafeln mit 35, zumeist in natürlicher Größe abgebildeten, näher beschriebenen Gegenständen besteht. (Gesamtpreis 40 Mk.) Zu den früher erwähnten kommen nämlich hinzu: 2 Reliquienbehälter — Weihwassergefäß — Altarkreuz — Taufschüssel — Meßbucheinband — Leuchter — Vortragekreuz — Ewige Licht-Lampen — Kruzifix — Weihwasser-Hängegefäß — Meßpult — 2 Leuchter — Kanon-Tafeln — Monstranz — Blumenbehältnis — Sakristeiglocke. Hinsichtlich des künstlerischen Wertes dieser Vorlagen möge auf das im ersten Referate Gesagte hingewiesen sein. Da auf die liturgische Korrektheit derselben mit Recht großer Wert gelegt wird, so mag hier noch erwähnt werden, daß sie durch das fürsterzbischöfliche Ordinariat in Salzburg ausdrücklich bestätigt wird, sogar durch den Staatssekretär Seiner Heiligkeit Pius X. Wenn im letzteren Schreiben zugleich die künstlerische Bedeutung hervorgehoben wird, so dürfte bei der ausschließlichen Verwendung modernster, „jede Anlehnung an hergebrachte Kunstformen vermeidenden“ Bildungen zu betonen sein, daß diese im jetzigen Stadium ihrer Unvollkommenheit von ernsten Kunstkennern Deutschlands, namentlich für den kirchlichen Gebrauch, durchaus beanstandet werden, vielmehr noch, als der liturgische Apparat, der im letzten Jahrhundert aus den meisten Werkstätten, bezw. Fabriken Italiens und Frankreichs hervorgegangen ist.

Wer auch auf diesem Gebiete, das schon durch seine konservativen Traditionen gegen schnell entstandene Neuerungen mehr geschützt sein sollte, nach solchen trotzdem Bedürfnis fühlt, weiß jetzt wo er sie zu suchen hat. Die an ihnen verwandten Symbole, die das Mittelalter zu einem vollständigen System voll Tiefsinn und Mannigfaltigkeit ausgebildet hatte, beschränken sich zumeist auf biblische Pflanzen, auf altchristliche Motive, namentlich auf das immer wiederkehrende Fischbild, endlich auf neuere Sinnbilder, wie die japanische Kresse.

Wenn von der ungesunden Sucht nach neuen Formen die Gleichgültigkeit gegen die alten, besonders die mittelalterlichen, auch in die kirchlichen Kreise gedrängt werden sollte, könnte der allmähliche Verzicht auf die alten Gefäße die Folge sein, zumal diese an den Museen jetzt mit der höchsten Begier gesucht, mit enormen Preisen bezahlt werden. Ihre Direktoren haben über deren Kunstwert nicht nur den historischen, sondern auch den ästhetischen, stilistischen, technischen, vorbildlichen, andere Ansichten. Hoffentlich wird auf diesem Umwege der Stein, der verworfen, wenigstens verkannt wird, wieder zum Eckstein. Schnütgen.

Schematischer Leitfaden der Kunstgeschichte bis zum Beginn des XIX. Jahrh. Eine Übersicht von Käthe Strunz. Franz Deuticke in Leipzig und Wien 1906. (Preis 2 Mk.)

Der Überblick der hier auf 146 Seiten über die Entwickelung der Kunst von ihren Anfängen bis zirka 1800 geboten wird, hat trotz seines tabellenartigen, deßwegen schnell und leicht orientierenden Charakters nicht nur eine gewisse Vollständigkeit erreicht, nicht nur für die Begriffserklärungen Raum gefunden, sondern auch für manche Beschreibungen und Schilderungen. Diese sind durchweg zutreffend, einzelne mißverständliche Wendungen auf die Knappheit der Formulierung zurückzuführen. Zu dieser stehen freilich verschiedene Zitate aus kunstwissenschaftlichen Werken, wie die von Hippolyte Taine, in keinem rechten Verhältnis. — Das Mittelalter ist gar kurz weggekommen, recht ausgiebig die italienische Renaissance. Bei einem Büchlein, welches auch als Reisebegleiter dienen soll, ist die Berücksichtigung der nationalen Kunst besonders erwünscht. K.

Etudes Byzantines par Charles Diehl. Corresp. de l'Institut. Avec 58 figures dans le texte. Alph. Picard & Fils in Paris. 82 rue Bonaparte. 1905. (Preis 10 Fr.)

Tüchtige, auch die deutsche Forschung gut benutzende Einzelstudien über die Geschichte der byzantinischen Kultur und Kunst sind hier zu einem reichen Gesamtbilde zusammengesetzt, das für manche Fragen neue Lösungen bietet. — Die als Einleitung dienende Einführung in die Geschichte von Byzanz, bezw. in die Aufgaben, die sie stellt, ist eine ansprechende Skizze, die zugleich den Überblick erleichtert über die byzantinischen Studien, wie sie im abgelaufenen Jahrhundert von manchen französischen Forschern gepflegt wurden, mit reichen Ergebnissen und mit einem neuen Organisationsplan nebst umfassendem Programm aus der jüngsten Zeit. Dafür liefert der Verfasser dankbare Fingerzeige, deren Benutzungsart erläutert wird durch Untersuchungen über die Einflüsse des byzantinischen Reiches auf dem Gebiet der Politik und der Religion, der Verwaltung und sozialen Gestaltungen. In die dunkleren Partien der byzantinischen Geschichte, wie sie die Beziehungen zum päpstlichen Stuhl, die Rückwirkungen der Kreuzzüge, namentlich die Herrschaft der Paläologen betreffen, leuchtet der Verfasser hinein, um die letzten vier Kapitel ausschließlich den Kunstfragen zu widmen. Diese werden eingeleitet durch eine gründliche Prüfung der asiatischen Einflüsse, die namentlich auf die byzantinische Bauweise eingewirkt haben, mit dem Ergebnisse, daß sie durch Strzygowski und Andere zu einseitig aufgefaßt und überschätzt werden. Des weiteren werden die dekorativen Künste in ihrer glänzenden Entfaltung geprüft, nicht aus der eigentlichen Glanzzeit im Zeitalter des Justinian, die schon so viel durchforscht sind, auch vom Verfasser, sondern aus dem IX. bis XI. Jahrh. als dem zweiten goldenen Zeitalter, und aus dem XIV. Jahrh. als der letzten ebenso bedeutenden wie unerwarteten Renaissance. In diesem Zusammenhange werden die Mosaiken der Koimesis-Kirche in Nizäa wie des St. Lukas-Klosters geschildert, namentlich diejenigen der Kahrié-Moschee, die erst in den letzten zwei Jahrzehnten beachtet, das XIV. Jahrh. zeichnerisch und technisch auf einer eminenten Höhe zeigen.

Ein reicher, fast ausschließlich auf photographischen Wiedergaben beruhender Illustrationsapparat unterstützt manche Partien des Textes, insoweit es sich um Bauwerke und Figuren, namentlich um Miniaturen und Mosaiken handelt. D.

(Hiersemann's Kunstgesch. Monographien II.) Cima da Conegliano. Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento von Rudolf Burckhardt. Mit 31 Abbildungen. Karl W. Hiersemann, Leipzig 1905. (Preis 12 Mk.)

Eine liebenswürdige Studie, der man überall das jugendliche Interesse für den in den letzten Jahrzehnten mehrfach behandelten Meister ansieht. Sein Lebenslauf 1459 (oder 60) - 1517 (oder 18) wird kurz erzählt, sodann eine umfängliche Würdigung seiner Werke geboten, von denen einige hier zum ersten Male abgebildet sind. — In vier Perioden wird an der Hand der nach ihren jetzigen Aufbewahrungsorten bezeichneten Bilder das Schaffen des Künstlers dargestellt, als dessen erster (großer) Lehrer Bartolomeo Montagna wohl mit Recht bezeichnet wird. Die Frühperiode dauert bis etwa 1496, die Übergangsperiode bis 1504, die Hauptperiode bis 1510. Mehrere in den bei diesen Beschreibungen auftauchenden Fragen sind, um die Kontinuität nicht zu stören, in den Anhang verwiesen. — Aus den Beschreibungen, die von großer Vertiefung mannigfaches Zeugnis ablegen, ergibt sich als Schlußfolgerung der II. Abschnitt, der sich mit Cimas Werden, Wesen und Bedeutung für die Kunstgeschichte Venedigs beschäftigt, der in so frischem Fluß begriffenen Geschichte der italienischen Malerei in ihrer Glanzzeit, ein Lebensbild in gesteigerter Klarheit einreihend. M.

Die Germanen und die Renaissance in Italien. Von Ludwig Woltman. Mit über 100 Bildnissen berühmter Italiener. Thüringische Verlagsanstalt in Leipzig 1905. (Preis 10 Mk.).

Ob die Renaissance in Italien als der geistige Hochschwung der Italiener, von den Nachkommen der alten Römer, oder von den zugewanderten Vertretern des Germanentums verursacht worden, ist eine nicht nur interessante, sondern auch bedeutungsvolle Streitfrage. — Der Verfasser sucht sie zu lösen mit einem großen Aufgebot von Untersuchungen, die namentlich dem anthropologischen und sprachwissenschaftlichen Gebiete angehören und zu dem Ergebnisse führen sollen, daß die Leistungen zumeist in der Architektur-, Musik- und Dichtkunst, dann aber auch in der Skulptur, Malerei, wie in der Wissenschaft der Naturkunde, Geschichtsforschung, Theologie und Philosophie usw. auf italienischen Boden vornehmlich vom Norden: von Frankreich, Flandern, Deutschland übertragen seien. Die Hauptvertreter dieser Kunst- und Erkenntniszweige werden auf ihre Namen, Gestalt, Gesichtsbildung, Farbe von Haaren, Augen, Haut usw. geprüft, auf diesen und anderen Wegen mit den Germanen in Zusammenhang gebracht, für deren geistige Überlegenheit und künstlerischen wie wissenschaftlichen Talente allerlei Gründe vorgeführt werden. — Gerne folgt man dem Verfasser auf seinen geistvollen, aber doch auch phantasiereichen Begründungswegen, die vor allem vor dem Forum der Anthropologie und Sprachwissenschaft Anerkennung finden müssen,

um beweiskräftig zu sein. — Als höchst schätzenswerte Beigabe erscheinen zahlreiche Bildnisse berühmter italienischer Bildhauer von Ghiberti und Donatello an, Maler von Cimabue, Fiesole usw. an, Architekten von Michelangelo, Bramante usw. an, Dichter von Dante, Petrarca usw. an, Entdecker wie Christoph Columbus, Musiker wie Verdi. Donizetti, Rossini. Zugleich als Belege dafür sollen diese Porträts dienen, daß, je mehr die blonde Rasse in Italien an Zahl abgenommen habe, umsomehr das Niveau künstlerisch und wissenschaftlich gesunken sei. B.

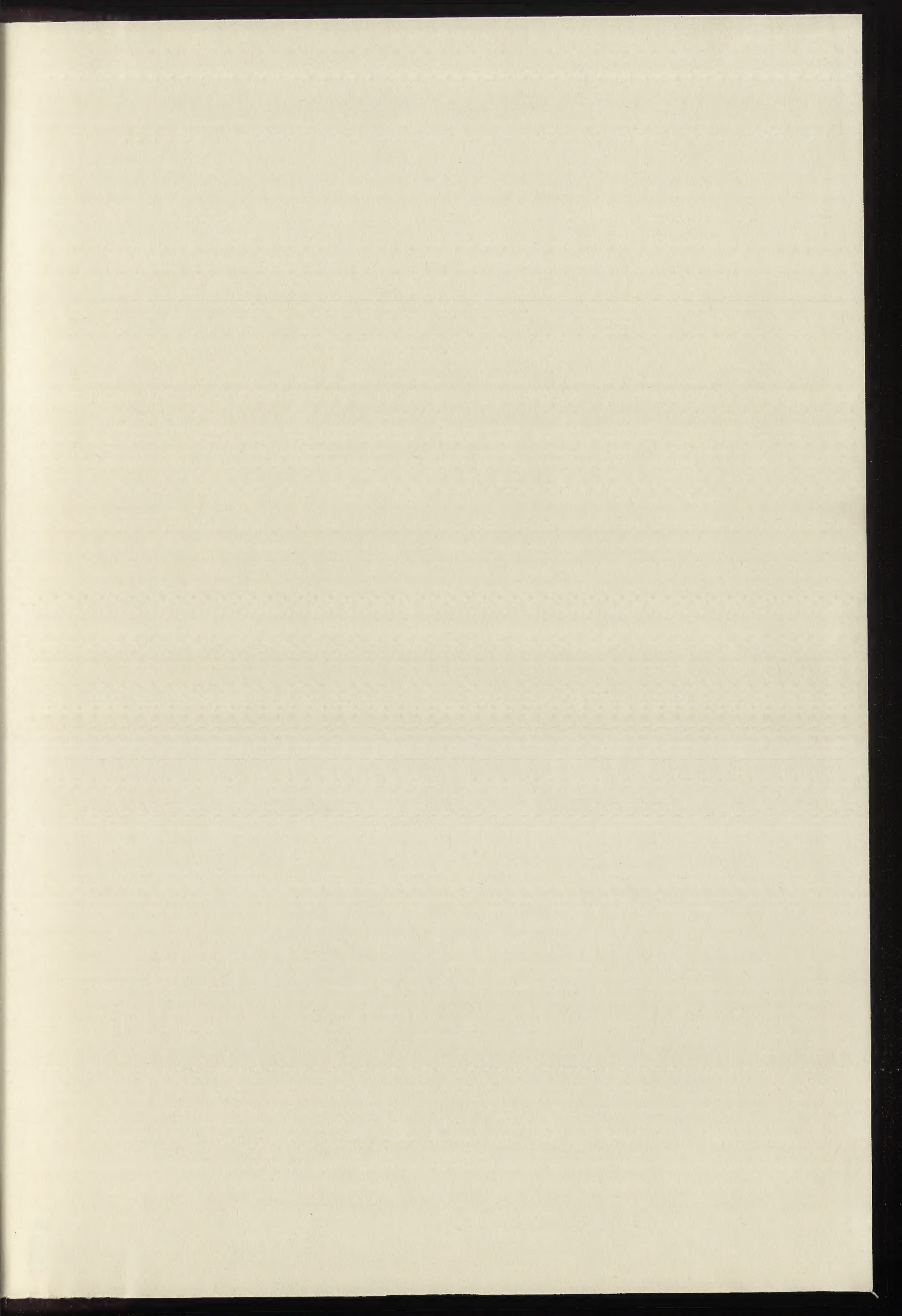
(Die „Weltgeschichte in Charakterbildern," IV. Abt.). Prinz Eugen von Savoyen. Die Begründung der Großmachtstellung Österreich-Ungarns von Karl Ritter von Landmann. Mit 103 Abildungen. Kirchheim in München 1905. (Preis 4 Mk.)

Die populäre Heldengestalt von Prinz Eugen, die mehrfach sagenhaft aufgeputzt, daher etwas unklar gefaßt ist, in allseitige klare Geschichtsbeleuchtung gestellt zu haben, ist das Verdienst des prächtigen Buches, das den aus Italien stammenden, in Frankreich geborenen, echt deutschen Feldherrn in seiner strategischen, staatsmännischen, menschlischen Bedeutung zeigt. Dem heiligen römischen Reiche deutscher Nation erschien er als der berufene Retter in den schweren Kämpfen, die ihm von den Türken und Franzosen aufgenötigt wurden, und wie er durch seine glänzenden Siege der Begründer der österreichisch-ungarischen Großmacht wurde, so erstand er dem Deutschtum als mächtiger Schirmherr. Was er in diesen Kämpfen, mit Einschluß der beiden spanischen Erbfolgekriege, des zweiten Türken-, des polnischen Thronfolgekrieges durch Scharfblick und Entschlossenheit geleistet, was er als Staatsmann vermittelt, als charaktervoller, edler Mensch erstrebt hat, gelangt in klaren Zügen zur Darstellung. Der Schwerpunkt aber liegt in den militärischen Erfolgen, und dem Soldaten hat hier ein Soldat, der frühere Direktor der bayerischen Kriegsakademie ein schönes Denkmal errichtet. — Die zahlreichen Abbildungen, in denen Porträts mit Denkmälern, Schlachtplänen usw. abwechseln, geben der spannenden Biographie eine treffliche Illustrierung. G.

(Die „Weltgeschichte in Charakterbildern", V. Abt.). Beethoven. Die Zeit des Klassizismus von Fritz Volbach. Mit 4 Beilagen und 63 Abbildungen. Kirchheim in München 1905. (Preis 4 Mk.)

Beethoven steht jetzt im Vordergrunde der Forschung, nicht nur wegen seiner musikalischen Bedeutung, sondern wegen seines Einflusses auf die Kunst- und die Kulturgeschichte. — Auf dieses letztere Ziel ist vornehmlich dieses Buch gerichtet, das dem Beethovenschen Lebenswerke als dem Produkt und dem Lehrmeister des Zeitgeistes gerecht werden will in philosophischem Zusammenhang. — Zu diesem Zweck wird in der Einleitung der Klassizismus des XVIII. Jahrhunderts namentlich in der Musik dargelegt. — Die beiden ersten Kapitel sind Beethovens Jugendzeit in Bonn und seiner Reifezeit in Wien gewidmet, mehr entwickelungsgeschichtliches als biographisches Material verarbeitend, mit der Eroica als Abschluß. — An die Einleitung knüpft wiederum das III. Kapitel an durch die Beschäftigung mit der Eigenart des Beethovenschen Kunstwerkes. — Den Mittelpunkt des IV. Kapitels bildet Fidelio, wie die Missa solemnis und die Neunte Symphonie das Schlußkapitel beherrschen in ihrer Tragweite für ihre Zeit und für die künftige. Überall sind die großen Gesichtspunkte betont. — Die Illustrationen bestehen in Porträts, wie in sonstigen Erinnerungen an den großen Meister. Zur Erklärung für das Kyrie eleïson ist die Miniatur aus dem Breviarium Grimmani, für das Agnus Dei die van Eycksche Anbetung des Lammes herangezogen, so daß auch die Ausstattung des geistvollen Buches des Reichtums und der Mannigfaltigkeit nicht entbehrt. C.

Kühlen's Kunstverlag versendet ein neues Kommunion-Andenken von H. Commans, das sich durch Reichtum und Schönheit, wie der Idee, so der Komposition, durch kräftige Zeichnung und harmonische Farbenstimmung auszeichnet, so daß ihm ein hohes Lob gespendet werden darf. — Die Anordnung hat, obwohl nicht in Breit-, sondern in Hochformat gehalten, ein gewisse Verwandtschaft mit der Disputa, indem die obere Hälfte, inmitten eines Kranzes musizierender Engel, den König der Herrlichkeit darstellt, wie er, von Licht umflutet, über einem Altare thront. Auf diesem steht, die untere Hälfte beherrschend, unter einem von zwei Engeln gehaltenen Baldachinbehang in der Monstranz die hl. Eucharistie, auf die rechts und links neben dem Altare kniend, St. Thomas von Aquin und St. Juliana hinweisen. Den Boden schmücken Blumenkörbchen und Rauchfässer, über dem den Altarhintergrund bildenden Vorhange kommt eine Landschaft mit reichlichem Grünzeug zum Vorschein, die in das Himmelsblau hineinragt. Ein Goldrand bringt das Ganze, es von oben abrundend, zum Abschluß. — Wenn auch die unmittelbaren Hinweise auf die hl. Kommunion fehlen, so ist doch die ganze Feierlichkeit der Darstellung und Gruppierung sehr geeignet, bezügliche Gedanken zu wecken, namentlich aber die Erinnerung an die erste Feier dauernd zu heben und zu beleben. Die technische Wiedergabe des Farbenzaubers ist geradezu musterhaft. Der Preis von 30 Pf. für Nr. 62 (44 × 32 cm), von 18 Pf. für Nr. 62½ (37 × 26), von 15 Pf. für Nr. 62 S als den gleichfalls vortrefflich wirkenden Lichtdruck mit Goldrand, ist sehr mäßig. — Das ebenfalls von Commans entworfene Kommunion-Andenken des vorigen Jahres Nr. 60 (vgl. XVIII, 32) hat durch verschiedene farbliche Änderungen an Kraft und Einheitlichkeit der Wirkung erheblich gewonnen. — Auch dadurch ist das Streben des Verlags nach beständigen Verbesserungen bezeugt, für die es keinen zuverlässigeren Weg gibt, als aus dem reichen Schatze vornehmlich der altkölnischen und -flandrischen Meister zu schöpfen, und für die nur durch neue Schöpfungen zu lösenden Aufgaben von den Künstlern, die sich an den alten Vorbildern inspirieren, nur die besten heranzuziehen. Diese mögen dann beflissen sein über dem Reichtum der Farben die Bestimmtheit der Linien, über der Anmut den Ernst nicht zu vernachlässigen, und auch in den ornamentalen Details, die so leicht abgeschwächt werden, die Stilisierung nicht außer acht zu lassen. Schnütgen.



[illegible]

Die „Weltgeschichte in Charakterbildern.“ IV. Abt. Prinz Eugen von Savoyen. [illegible] Karl Ritter von Landmann. Mit [illegible] Abbildungen. Kirchheim in München 1905. (Preis 4 Mk.)

[illegible]

Die „Weltgeschichte in Charakterbildern.“ V. Abt. Beethoven. [illegible] Kirchheim in München 1905. (Preis 4 Mk.)

[illegible]

Kösel's Kunstverlag [illegible] Kommunion-Andenken [illegible]

[illegible]

